ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

BEAUX-ARTS

II

ARTS DU DESSIN

(SALONS)

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR

RUE SAINT-BENOIT

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

REVUES SUR LES ÉDITIONS ORIGINALES

COMPRENANT CE QUI A ÉTÉ PUBLIÉ A DIVERSES ÉPOQUES

ET LES MANUSCRITS INÉDITS
CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ERMITAGE

NOTICES, NOTES, TABLE ANALYTIQUE

ÉTUDE SUR DIDEROT

ET

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE AU XVIII[e] SIÈCLE

PAR J. ASSÉZAT

TOME ONZIÈME



PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1876

SALON DE 1767

Publié en 1798

SALON DE 1767

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Ne vous attendez pas, mon ami, que je sois aussi riche, aussi varié, aussi sage, aussi fou, aussi fécond cette fois que j'ai pu l'être aux Salons précédents. Tout s'épuise. Les artistes diversifieront leurs compositions à l'infini ; mais les règles de l'art, ses principes et leurs applications, resteront bornés. Peut-être avec de nouvelles connaissances acquises, d'autres secours, le choix d'une forme originale, réussirais-je à conserver le charme de l'intérêt à une matière usée : mais je n'ai rien acquis ; j'ai perdu Falconet[1] ; et la forme originale dépend d'un moment qui n'est pas venu. Supposez-moi de retour d'un voyage d'Italie, et l'imagination pleine des chefs-d'œuvre que la peinture ancienne a produits dans cette contrée. Faites que les ouvrages des écoles flamande et française me soient familiers. Obtenez des personnes opulentes, auxquelles vous destinez mes cahiers, l'ordre ou la permission de faire prendre des esquisses de tous les morceaux dont j'aurai à les entretenir ; et je vous réponds d'un Salon tout nouveau. Les artistes des siècles passés mieux connus, je rapporterais la manière et le faire d'un moderne, au faire et à la manière de quelque ancien la plus analogue à la sienne ; et vous auriez tout de suite une idée plus précise de la couleur, du style et du clair-obscur. S'il y avait une ordonnance, des incidents, une figure, une tête, un caractère, une expression empruntés de Raphaël, des Carraches,

1. Il venait de partir pour la Russie à la fin de décembre 1766.

du Titien, ou d'un autre, je reconnaîtrais le plagiat, et je vous le dénoncerais. Une esquisse, je ne dis pas faite avec esprit, ce qui serait mieux pourtant, mais un simple croquis, suffirait pour vous indiquer la disposition générale, les lumières, les ombres, la position des figures, leur action, les masses, les groupes, cette ligne de liaison qui serpente et enchaîne les différentes parties de la composition; vous liriez ma description, et vous auriez ce croquis sous les yeux; il m'épargnerait beaucoup de mots; et vous entendriez davantage. J'espère bien que nous retirerons des greniers de notre ami ces immenses portefeuilles d'estampes, abandonnés aux rats, et que nous les feuilleterons encore quelquefois : mais qu'est-ce qu'une estampe en comparaison d'un tableau? Connaît-on Virgile, Homère, quand on a lu Desfontaines ou Bitaubé? Pour ce voyage d'Italie si souvent projeté, il ne se fera jamais. Jamais, mon ami, nous ne nous embrasserons dans cette demeure antique, silencieuse et sacrée, où les hommes sont venus si souvent accuser leurs erreurs ou exposer leurs besoins; sous ce Panthéon, sous ces voûtes obscures où nos âmes devaient s'ouvrir sans réserve, et verser toutes ces pensées retenues, tous ces sentiments secrets, toutes ces actions dérobées, tous ces plaisirs cachés, toutes ces peines dévorées, tous ces mystères de notre vie, dont l'honnêteté scrupuleuse interdit la confidence à l'amitié même la plus intime et la moins réservée. Eh bien! mon ami, nous mourrons donc sans nous être parfaitement connus; et vous n'aurez point obtenu de moi toute la justice que vous méritiez. Consolez-vous; j'aurais été vrai, et j'y aurais peut-être autant perdu que vous y auriez gagné. Combien de côtés en moi que je craindrais de montrer tout nus! Encore une fois, consolez-vous; il est plus doux d'estimer infiniment son ami, que d'en être infiniment estimé.

Une autre raison de la pauvreté de ce Salon-ci, c'est que plusieurs artistes de réputation ne sont plus, et que d'autres dont les bonnes et les mauvaises qualités m'auraient fourni une récolte abondante d'observations, ne s'y sont pas montrés cette année. Il n'y avait rien ni de Pierre, ni de Boucher, ni de La Tour, ni de Bachelier, ni de Greuze. Ils ont dit, pour leurs raisons, qu'ils étaient las de s'exposer aux bêtes, et d'être déchirés. Quoi! monsieur Boucher, vous à qui les progrès et la durée de

l'art devraient être spécialement à cœur, en qualité de premier peintre du roi, c'est au moment où vous obtenez ce titre, que vous donnez la première atteinte à une de nos plus utiles institutions, et cela par la crainte d'entendre une vérité dure? Vous n'avez pas conçu quelle pouvait être la suite de votre exemple! Si les grands maîtres se retirent, les subalternes se retireront, ne fût-ce que pour se donner un air de grands maîtres; bientôt les murs du Louvre seront tout nus, ou ne seront couverts que du barbouillage de polissons, qui ne s'exposeront que parce qu'ils n'ont rien à perdre à se laisser voir; et cette lutte annuelle et publique des artistes venant à cesser, l'art s'acheminera rapidement à sa décadence. Mais, à cette considération la plus importante, il s'en joint une autre qui n'est pas à négliger. Voici comment raisonnent la plupart des hommes opulents qui occupent les grands artistes : « La somme que je vais mettre en dessins de Boucher, en tableaux de Vernet, de Casanove, de Loutherbourg, est placée au plus haut intérêt. Je jouirai toute ma vie de la vue d'un excellent morceau. L'artiste mourra; et mes enfants ou moi nous retirerons de ce morceau vingt fois le prix de son premier achat. » Et c'est très-bien raisonné; et les héritiers voient sans chagrin un pareil emploi de la richesse qu'ils convoitent. Le cabinet de M. de Julienne a rendu à la vente[1] beaucoup au delà de ce qu'il avait coûté. J'ai à présent sous mes yeux un paysage que Vernet fit à Rome pour un habit, veste et culotte, et qui vient d'être acheté mille écus. Quel rapport y a-t-il entre le salaire qu'on accordait aux maîtres anciens, et la valeur que nous mettons à leurs ouvrages? Ils ont donné, pour un morceau de pain, telle composition que nous offririons inutilement de couvrir d'or. Le brocanteur ne vous lâchera pas un tableau du Corrége pour un sac d'argent dix fois aussi lourd que le sac de liards sous lequel un infâme cardinal le fit mourir[2].

Mais à quoi cela revient-il? me direz-vous. Qu'est-ce que l'histoire du Corrége et la vente des tableaux de M. de Julienne

1. Cette vente fut faite en 1767. Le tableau de Vernet que cite Diderot est sans doute *les Travaux d'un port de mer,* qui fut vendu 3,915 livres.

2. Antoine Allegri, dit *Le Corrége,* mourut en 1534, par suite d'une fièvre qu'il gagna à son retour de Parme, où il était allé recevoir le prix d'un tableau pour le dôme de la cathédrale. Le chapitre, peu reconnaissant, le lui avait payé 200 livres en monnaie de cuivre que *Le Corrége* eut l'empressement de porter à sa famille pendant la plus grande chaleur de l'été. (Br.)

ont de commun avec l'exposition publique et le Salon? vous allez l'entendre. L'homme habile, à qui l'homme riche demande un morceau qu'il puisse laisser à son enfant, à son héritier, comme un effet précieux, ne sera plus arrêté par mon jugement, par le vôtre, par le respect qu'il se portera à lui-même, par la crainte de perdre sa réputation : ce n'est plus pour la nation, c'est pour un particulier qu'il travaillera, et vous n'en obtiendrez qu'un ouvrage médiocre, et de nulle valeur. On ne saurait opposer trop de barrières à la paresse, à l'avidité, à l'infidélité; et la censure publique est une des plus puissantes. Ce serrurier, qui avait femme et enfants, qui n'avait ni vêtement ni pain à leur donner, et qu'on ne put jamais résoudre, à quelque prix que ce fût, à faire une mauvaise gâche, fut un enthousiaste très-rare. Je voudrais donc que M. le directeur des académies obtînt un ordre du roi, qui enjoignît, sous peine d'être exclu, à tout artiste, d'envoyer au Salon deux morceaux au moins, au peintre deux tableaux, au sculpteur une statue ou deux modèles. Mais ces gens, qui se moquent de la gloire de la nation, des progrès et de la durée de l'art, de l'instruction et de l'amusement publics, n'entendent rien à leur propre intérêt. Combien de tableaux seraient demeurés des années entières dans l'ombre de l'atelier, s'ils n'avaient point été exposés? Tel particulier va promener au Salon son désœuvrement et son ennui, qui y prend ou reconnaît en lui le goût de la peinture. Tel autre qui en a le goût, et n'y était allé chercher qu'un quart d'heure d'amusement, y laisse une somme de deux mille écus. Tel artiste médiocre s'annonce en un instant à toute la ville pour un habile homme. C'est là que cette si belle chienne d'Oudry, qui décore à droite notre synagogue[1], attendait le baron notre ami. Jusqu'à lui personne ne l'avait regardée; personne n'en avait senti le mérite; et l'artiste était désolé. Mais, mon ami, ne nous refusons pas au récit des procédés honnêtes. Cela vaut encore mieux que la critique ou l'éloge d'un tableau. Le baron voit cette chienne, l'achète; et à l'instant voilà tous ces dédaigneux amateurs furieux et jaloux. On vient; on l'obsède; on lui propose deux fois le prix de son tableau. Le baron va trouver l'artiste, et lui demande la permission de céder sa chienne à

1. La maison du baron d'Holbach. (Br.)

son profit[1]. « Non, monsieur; non, lui dit l'artiste. Je suis trop heureux que mon meilleur ouvrage appartienne à un homme qui en connaisse le prix. Je ne consens à rien, je n'accepterai rien; et ma chienne vous restera. »

Ah ! mon ami, la maudite race que celle des amateurs ! Il faut que je m'en explique, et que je me soulage, puisque j'en ai l'occasion. Elle commence à s'éteindre ici, où elle n'a que trop duré et fait trop de mal. Ce sont ces gens-là qui décident à tort et à travers des réputations; qui ont pensé faire mourir Greuze de douleur et de faim; qui ont des galeries qui ne leur coûtent guère; des lumières ou plutôt des prétentions qui ne leur coûtent rien; qui s'interposent entre l'homme opulent et l'artiste indigent; qui font payer au talent la protection qu'ils lui accordent; qui lui ouvrent ou ferment les portes; qui se servent du besoin qu'il a d'eux pour disposer de son temps; qui le mettent à contribution; qui lui arrachent à vil prix ses meilleures productions; qui sont à l'affût, embusqués derrière son chevalet; qui l'ont condamné secrètement à la mendicité, pour le tenir esclave et dépendant; qui prêchent sans cesse la modicité de fortune comme un aiguillon nécessaire à l'artiste et à l'homme de lettres, parce que, si la fortune se réunissait une fois aux talents et aux lumières, ils ne seraient plus rien; qui décrient et ruinent le peintre et le statuaire, s'il a de la hauteur et qu'il dédaigne leur protection ou leur conseil; qui le gênent, le troublent dans son atelier, par l'importunité de leur présence et l'ineptie de leurs conseils; qui le découragent, qui l'éteignent, et qui le tiennent tant qu'ils peuvent dans l'alternative cruelle de sacrifier ou son génie, ou sa fierté, ou sa fortune. J'en ai entendu, moi qui vous parle, un de ces hommes, le dos appuyé contre la cheminée de l'artiste, le condamner impudemment, lui et tous ses semblables, au travail et à l'indigence; et croire par la plus malhonnête compassion réparer les propos les plus malhonnêtes, en promettant l'aumône aux enfants de l'artiste qui l'écoutait[2]. Je me tus et je me reprocherai toute ma vie mon silence et ma patience.

1. Ce trait de générosité du baron d'Holbach est à ajouter à ce qui est dit de lui, t. III, p. 386, note. (Br.)

2. Quoiqu'il soit toujours dangereux de faire des suppositions, peut-être ne nous éloignons-nous pas trop du vrai en supposant qu'il s'agit ici de M. Watelet

Ce seul inconvénient suffirait pour hâter la décadence de l'art, surtout lorsque l'on considère que l'acharnement de ces amateurs contre les grands artistes va quelquefois jusqu'à procurer aux artistes médiocres le profit et l'honneur des ouvrages publics. Mais comment voulez-vous que le talent résiste et que l'art se conserve, si vous joignez à cette épidémie vermineuse la multitude de sujets perdus pour les lettres et pour les arts, par la juste répugnance des parents à abandonner leurs enfants à un état qui les menace d'indigence? L'art demande une certaine éducation; et il n'y a que les citoyens qui sont pauvres, qui n'ont presque aucune ressource, qui manquent de toute perspective, qui permettent à leurs enfants de prendre le crayon. Nos plus grands artistes sont sortis des plus basses conditions. Il faut entendre les cris d'une famille honnête, lorsqu'un enfant, entraîné par son goût, se met à dessiner ou à faire des vers. Demandez à un père, dont le fils donne dans l'un ou l'autre de ces travers: « Que fait votre fils? — Ce qu'il fait? il est perdu; il dessine, il fait des vers. » N'oubliez pas parmi les obstacles à la perfection et à la durée des beaux-arts, je ne dis pas la richesse d'un peuple, mais ce luxe qui dégrade les grands talents, en les assujettissant à de petits ouvrages, et les grands sujets en les réduisant à la bambochade; et pour vous en convaincre, voyez la *Vérité*, la *Vertu*, la *Justice*, la *Religion* ajustées par La Grenée, pour le boudoir d'un financier. Ajoutez à ces causes la dépravation des mœurs, ce goût effréné de galanterie universelle, qui ne peut supporter que les ouvrages du vice, et qui condamnerait un artiste moderne à la mendicité, au milieu de cent chefs-d'œuvre dont les sujets auraient été empruntés de l'histoire grecque ou romaine. On lui dira: « Oui; cela est beau, mais cela est triste; un homme qui tient sa main sur un brasier ardent, des chairs qui se consument, du sang qui dégoutte: ah fi! cela fait horreur; qui voulez-vous qui regarde cela? » Cependant on n'en parle pas moins chez ce peuple de l'imitation de la belle nature; et ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature,

et de Greuze. On sait combien Diderot fut fâché (Salon de 1765) du choix qui avait été fait de Roslin au détriment de Greuze, pour le tableau représentant la *Famille de La Rochefoucauld*. Il nous semble que la phrase qui va suivre rappelle cet incident.

croient de bonne foi qu'il y a une belle nature subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout à fait idéal, ils ouvriraient de grands yeux, ou ils vous riraient au nez; et ces derniers seraient peut-être des artistes plus imbéciles que les premiers, en ce qu'ils n'entendraient pas davantage qu'eux, et qu'ils feraient les entendus.

Dussiez-vous, mon ami, me comparer à ces chiens de chasse mal disciplinés, qui courent indistinctement tout le gibier qui se lève devant eux; puisque le propos en est jeté, il faut que je le suive et que je me mette aux prises avec un de nos artistes les plus éclairés. Que cet artiste ironique hoche du nez quand je me mêlerai du technique de son métier, à la bonne heure; mais s'il me contredit, quand il s'agira de l'idéal de son art, il pourrait bien me donner ma revanche. Je demanderai donc à cet artiste : « Si vous aviez choisi pour modèle la plus belle femme que vous connussiez, et que vous eussiez rendu avec le plus grand scrupule tous les charmes de son visage, croiriez-vous avoir représenté la beauté? Si vous me répondez que oui, le dernier de vos élèves vous démentira, et vous dira que vous avez fait un portrait. Mais s'il y a un portrait du visage, il y a un portrait de l'œil, il y a un portrait du cou, de la gorge, du ventre, du pied, de la main, de l'orteil, de l'ongle : car, qu'est-ce qu'un portrait, sinon la représentation d'un être quelconque individuel ? Et si vous ne reconnaissez pas aussi promptement, aussi sûrement, à des caractères aussi certains, l'ongle portrait que le visage portrait, ce n'est pas que la chose ne soit, c'est que vous l'avez moins étudiée ; c'est qu'elle offre moins d'étendue; c'est que ses caractères d'individualité sont plus petits, plus légers et plus fugitifs. Mais vous m'en imposez, vous vous en imposez à vous-même, et vous en savez plus que vous ne dites. Vous avez senti la différence de l'idée générale et de la chose individuelle jusque dans les moindres parties, puisque vous n'oseriez pas m'assurer, depuis le moment où vous prîtes le pinceau jusqu'à ce jour, de vous être assujetti à l'imitation rigoureuse d'un cheveu. Vous y avez ajouté, vous en avez supprimé; sans quoi vous n'eussiez pas fait une image première, une copie de la vérité, mais un portrait ou une copie de copie, φαντάσματος, οὐκ ἀληθείας, *le fantôme et non la chose;* et vous

n'auriez été qu'au troisième rang, puisqu'entre la vérité et votre ouvrage, il y aurait eu la vérité ou le prototype, son fantôme subsistant qui vous sert de modèle, et la copie que vous faites de cette ombre mal terminée de ce fantôme. Votre ligne n'eût pas été la véritable ligne, la ligne de beauté, la ligne idéale, mais une ligne quelconque altérée, déformée, portraitique, individuelle; et Phidias aurait dit de vous : τρίτος ἐστι ἀπὸ τῆς καλῆς γυναικὸς καὶ ἀληθείας, *vous n'êtes qu'au troisième rang après la belle femme et la beauté*; et il aurait dit vrai : il y a entre la vérité et son image, la belle femme individuelle qu'il a choisie pour modèle. — Mais, me dira l'artiste qui réfléchit avant que de contredire, où est donc le vrai modèle, s'il n'existe ni en tout ni en partie dans la nature; et si l'on peut dire de la plus petite et du meilleur choix, φαντάσματος, οὐκ ἀληθείας? » A cela, je répliquerai : « Et quand je ne pourrais pas vous l'apprendre, en auriez-vous moins senti la vérité de ce que je vous ai dit? En serait-il moins vrai que pour un œil microscopique, l'imitation rigoureuse d'un ongle, d'un cheveu, ne fût un portrait? Mais je vais vous montrer que vous avez cet œil, et que vous vous en servez sans cesse. Ne convenez-vous pas que tout être, surtout animé, a ses fonctions, ses passions déterminées dans la vie; et qu'avec l'exercice et le temps, ces fonctions ont dû répandre sur toute son organisation une altération si marquée quelquefois, qu'elle ferait deviner la fonction? Ne convenez-vous pas que cette altération n'affecte pas seulement la masse générale; mais qu'il est impossible qu'elle affecte la masse générale, sans affecter chaque partie prise séparément? Ne convenez-vous pas que, quand vous avez rendu fidèlement, et l'altération propre à la masse, et l'altération conséquente de chacune de ses parties, vous avez fait le portrait? Il y a donc une chose qui n'est pas celle que vous avez peinte, et une chose que vous avez peinte qui est entre le modèle premier et votre copie.

— Mais où est le modèle premier?

— Un moment, de grâce, et nous y viendrons peut-être. Ne convenez-vous pas encore que les parties molles intérieures de l'animal, les premières développées, disposent de la forme des parties dures? Ne convenez-vous pas que cette influence est générale sur tout le système? Ne convenez-vous pas qu'indépendamment des fonctions journalières et habituelles qui

auraient bientôt gâté ce que Nature aurait supérieurement fait, il est impossible d'imaginer, entre tant de causes qui agissent et réagissent dans la formation, le développement, l'accroissement d'une machine aussi compliquée, un équilibre si rigoureux et si continu, que rien n'eût péché d'aucun côté, ni par excès, ni par défaut? Convenez que, si vous n'êtes pas frappé de ces observations, c'est que vous n'avez pas la première teinture d'anatomie, de physiologie, la première notion de la nature. Convenez du moins que, sur cette multitude de têtes dont les allées de nos jardins fourmillent un beau jour, vous n'en trouverez pas une dont un des profils ressemble à l'autre profil ; pas une dont un des côtés de la bouche ne diffère sensiblement de l'autre côté; pas une qui, vue dans un miroir concave, ait un seul point pareil à un autre point. Convenez qu'il parlait en grand artiste et en homme de sens, ce Vernet, lorsqu'il disait aux élèves de l'école occupés de la caricature [1] : « Oui, ces plis sont « grands, larges et beaux ; mais songez que vous ne les reverrez « plus. » Convenez donc qu'il n'y a et qu'il ne peut y avoir ni un animal entier subsistant, ni aucune partie de l'animal subsistant que vous puissiez prendre à la rigueur pour modèle premier. Convenez donc que ce modèle est purement idéal, et qu'il n'est emprunté directement d'aucune image individuelle de Nature, dont la copie scrupuleuse vous soit restée dans l'imagination, et que vous puissiez appeler derechef, arrêter sous vos yeux et recopier servilement, à moins que vous ne veuillez vous faire portraitiste. Convenez donc que, quand vous faites beau, vous ne faites rien de ce qui est, rien même de ce qui peut être. Convenez donc que la différence du portraitiste et de vous, homme de génie, consiste essentiellement en ce que le portraitiste rend fidèlement Nature comme elle est, et se fixe par goût au troisième rang ; et que vous qui cherchez la vérité, le premier modèle, votre effort continu est de vous élever au second.

— Vous m'embarrassez ; mais tout cela n'est que de la métaphysique.

— Eh ! grosse bête, est-ce que ton art n'a pas sa métaphy-

1. A l'école, une fois la semaine, les élèves s'assemblent. Un d'eux sert de modèle. Son camarade le pose et l'enveloppe ensuite d'une pièce d'étoffe blanche, la drapant le mieux qu'il peut; et c'est là ce qu'on appelle faire la caricature. (D.)

sique? Est-ce que cette métaphysique, qui a pour objet la nature, la belle nature, la vérité, le premier modèle auquel tu te conformes sous peine de n'être qu'un portraitiste, n'est pas la plus sublime métaphysique? Laisse là ce reproche que les sots, qui ne pensent point, font aux hommes profonds qui pensent.

— Tenez, sans m'alambiquer tant l'esprit, quand je veux faire une statue de belle femme, j'en fais déshabiller un grand nombre; toutes m'offrent de belles parties et des parties difformes; je prends de chacune ce qu'elles ont de beau.

— Et à quoi le reconnais-tu?

— Mais à la conformité avec l'antique, que j'ai beaucoup étudié.

— Et si l'antique n'était pas, comment t'y prendrais-tu? Tu ne me réponds pas. Écoute-moi donc, car je vais tâcher de t'expliquer comment les Anciens, qui n'avaient pas d'antiques, s'y sont pris; comment tu es devenu ce que tu es, et la raison d'une routine bonne ou mauvaise que tu suis sans en avoir jamais recherché l'origine. Si ce que je te disais tout à l'heure est vrai, le modèle le plus beau, le plus parfait d'un homme ou d'une femme, serait un homme ou une femme supérieurement propre à toutes les fonctions de la vie, et parvenu à l'âge du plus entier développement, sans en avoir exercé aucune. Mais comme la nature ne nous montre nulle part ce modèle, ni total ni partiel; comme elle produit tous ses ouvrages viciés; comme les plus parfaits qui sortent de son atelier ont été assujettis à des conditions, des fonctions, des besoins qui les ont encore déformés; comme, par la seule nécessité sauvage de se conserver et de se reproduire, ils se sont éloignés de plus en plus de la vérité, du modèle premier, de l'image intellectuelle, en sorte qu'il n'y a point, qu'il n'y eut jamais, et qu'il ne peut jamais y avoir ni un tout, ni par conséquent une seule partie d'un tout qui n'ait souffert; sais-tu, mon ami, ce que tes plus anciens prédécesseurs ont fait? Par une longue observation, par une expérience consommée, par la comparaison des organes avec leurs fonctions naturelles, par un tact exquis, par un goût, un instinct, une sorte d'inspiration donnée à quelques rares génies, peut-être par un projet, naturel à un idolâtre, d'élever l'homme au-dessus de sa condition, et de lui imprimer un caractère divin, un caractère exclusif de toutes les servitudes de notre vie chétive, pauvre, mesquine et misérable, ils ont commencé par

sentir les grandes altérations, les difformités les plus grossières, les grandes souffrances. Voilà le premier pas qui n'a proprement réformé que la masse générale du système animal, ou quelques-unes de ses portions principales. Avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement, par une notion sourde, secrète, d'analogie, le résultat d'une infinité d'observations successives dont la mémoire s'éteint et dont l'effet reste, la réforme s'est étendue à de moindres parties, de celles-ci à de moindres encore, et de ces dernières aux plus petites, à l'ongle, à la paupière, aux cils, aux cheveux, effaçant sans relâche et avec une circonspection étonnante les altérations et difformités de Nature viciée, ou dans son origine, ou par les nécessités de sa condition, s'éloignant sans cesse du portrait, de la ligne fausse, pour s'élever au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie; ligne vraie, modèle idéal de la beauté, qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasias, des Raphaël, des Poussin, des Puget, des Pigalle, des Falconet; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, dont les artistes subalternes ne puisent des notions incorrectes, plus ou moins approchées, que dans l'antique ou dans les ouvrages incorrects de la nature; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, que ces grands maîtres ne peuvent inspirer à leurs élèves aussi rigoureusement qu'ils la conçoivent; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, au-dessus de laquelle ils peuvent s'élancer en se jouant, pour produire le chimérique : le Sphinx, le Centaure, l'Hippogriffe, le Faune, et toutes les natures mêlées; au-dessous de laquelle ils peuvent descendre pour produire les différents portraits de la vie, la charge, le monstre, le grotesque, selon la dose de mensonge qu'exige leur composition et l'effet qu'ils ont à produire; en sorte que c'est presque une question vide de sens, que de chercher jusqu'où il faut se tenir approché ou éloigné du modèle idéal de la beauté, de la ligne vraie; modèle idéal de la beauté, ligne vraie non traditionnelle, qui s'évanouit presque avec l'homme de génie; qui forme pendant un temps l'esprit, le caractère, le goût des ouvrages d'un peuple, d'un siècle, d'une école; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, dont l'homme de génie aura la notion plus ou moins rigoureuse, selon le climat le gouvernement, les lois, les circonstances qui l'auront vu naître; modèle idéal de la beauté, ligne vraie, qui se corrompt,

qui se perd et qui ne se retrouverait peut-être parfaitement chez un peuple, que par le retour à l'état de barbarie ; car c'est la seule condition où les hommes, convaincus de leur ignorance, puissent se résoudre à la lenteur du tâtonnement ; les autres restent médiocres, précisément parce qu'ils naissent, pour ainsi dire, savants. Serviles et presque stupides imitateurs de ceux qui les ont précédés, ils étudient la nature comme parfaite, et non comme perfectible ; ils vont la chercher, non pour approcher du modèle idéal et de la ligne vraie, mais pour approcher de plus près de la copie de ceux qui l'ont possédée. C'est du plus habile d'entre eux, que le Poussin a dit qu'il était un ange en comparaison des modernes, et un âne en comparaison des Anciens. Les imitateurs scrupuleux de l'antique ont sans cesse les yeux attachés sur le phénomène ; mais aucun d'eux n'en a la raison. Ils restent d'abord un peu au-dessous de leur modèle ; peu à peu ils s'en écartent davantage, du quatrième degré de portraitiste, de copiste, ils se ravalent au centième. »

Mais, me direz-vous, il est donc impossible à nos artistes d'égaler jamais les Anciens? Je le pense, du moins en suivant la route qu'ils tiennent, en n'étudiant la nature, en ne la recherchant, en ne la trouvant belle que d'après des copies antiques, quelque sublimes qu'elles soient, et quelque fidèle que puisse être l'image qu'ils en ont. Réformer la nature sur l'antique, c'est suivre la route inverse des Anciens qui n'en avaient point ; c'est toujours travailler d'après une copie. Et puis, mon ami, croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre être de l'école primitive et du secret, partager l'esprit national, être animé de la chaleur, et pénétré des vues, des procédés, des moyens de ceux qui ont fait la chose, et voir simplement la chose faite ? croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre Pigalle et Falconet à Paris, devant le *Gladiateur*, et Pigalle et Falconet dans Athènes, et devant Agasias? C'est un vieux conte, mon ami, que pour former cette statue vraie ou imaginaire que les Anciens appelaient la règle, et que j'appelle le modèle idéal ou la ligne vraie, ils aient parcouru la nature, empruntant d'elle dans une infinité d'individus les plus belles parties dont ils composèrent un tout. Comment est-ce qu'ils auraient reconnu la beauté de ces parties? De celles surtout qui, rarement exposées à nos yeux, telles que le ventre, le haut des reins, l'arti-

culation des cuisses ou des bras, où le *poco più* et le *poco menò* sont sentis par un si petit nombre d'artistes, ne tiennent pas le nom de belles de l'opinion populaire, que l'artiste trouve établie en naissant, et qui décide son jugement. Entre la beauté d'une forme et sa difformité, il n'y a que l'épaisseur d'un cheveu; comment avaient-ils acquis ce tact qu'il faut avoir, avant que de rechercher les formes les plus belles éparses, pour en composer un tout? Voilà ce dont il s'agit. Et quand ils eurent rencontré ces formes, par quel moyen incompréhensible les réunirent-ils? Qu'est-ce qui leur inspira la véritable échelle à laquelle il fallait les réduire? Avancer un pareil paradoxe, n'est-ce pas prétendre que ces artistes avaient la connaissance la plus profonde de la beauté, étaient remontés à son vrai modèle idéal, à la ligne de foi, avant que d'avoir fait une seule belle chose? Je vous déclare donc que cette marche est impossible, absurde. Je vous déclare que, s'ils avaient possédé le modèle idéal, la ligne vraie, dans leur imagination, ils n'auraient trouvé aucune partie qui les eût contentés à la rigueur. Je vous déclare qu'ils n'auraient été que portraitistes de celle qu'ils auraient servilement copiée. Je vous déclare que ce n'est point à l'aide d'une infinité de petits portraits isolés, qu'on s'élève au modèle original et premier ni de la partie, ni de l'ensemble et du tout; qu'ils ont suivi une autre voie, et que celle que je viens de prescrire est celle de l'esprit humain dans toutes ses recherches.

Je ne dis pas qu'une nature grossièrement viciée ne leur ait inspiré la première pensée de réforme, et qu'ils n'aient longtemps pris pour parfaites des natures dont ils n'étaient pas en état de sentir le vice léger, à moins qu'un génie rare et violent ne se soit élancé tout à coup du troisième rang, où il tâtonnait avec la foule, au second. Mais je prétends que ce génie s'est fait attendre, et qu'il n'a pu faire lui seul ce qui est l'ouvrage du temps et d'une nation entière. Je prétends que c'est dans cet intervalle du troisième rang, du rang de portraitiste de la plus belle nature subsistante, soit en tout, soit en partie, que sont renfermées toutes les manières possibles de faire avec éloge et succès, toutes les nuances imperceptibles du bien, du mieux et de l'excellent. Je prétends que tout ce qui est au-dessus est chimérique, et que tout ce qui est au-dessous est pauvre, mesquin, vicieux. Je prétends que, sans

recourir aux notions que je viens d'établir, on prononcera éternellement les mots d'exagération, de pauvre nature, de nature mesquine, sans en avoir d'idées nettes. Je prétends que la raison principale pour laquelle les arts n'ont pu, dans aucun siècle, chez aucune nation, atteindre au degré de perfection qu'ils ont eu chez les Grecs, c'est que c'est le seul endroit connu de la terre où ils ont été soumis au tâtonnement; c'est que, grâce aux modèles qu'ils nous ont laissés, nous n'avons jamais pu, comme eux, arriver successivement et lentement à la beauté de ces modèles; c'est que nous nous en sommes rendus plus ou moins servilement imitateurs, portraitistes, et que nous n'avons jamais eu que d'emprunt, sourdement, obscurément le modèle idéal, la ligne vraie; c'est que, si ces modèles avaient été anéantis, il y a tout à présumer qu'obligés comme eux à nous traîner d'après une nature difforme, imparfaite, viciée, nous serions arrivés comme eux à un modèle original et premier, à une ligne vraie qui aurait été bien plus nôtre qu'elle ne l'est et ne peut l'être; et, pour trancher le mot, c'est que les chefs-d'œuvre des Anciens me semblent faits pour attester à jamais la sublimité des artistes passés, et perpétuer à toute éternité la médiocrité des artistes à venir. J'en suis fâché; mais il faut que les lois inviolables de Nature s'exécutent; c'est que Nature ne fait rien par saut, et que cela n'est pas moins vrai dans les arts que dans l'univers.

Quelques conséquences que vous tirerez bien de là sans que je m'en mêle, c'est l'impossibilité confirmée par l'expérience de tous les temps et de tous les peuples, que les beaux-arts aient chez un même peuple, plusieurs beaux siècles; c'est que ces principes s'étendent également à l'éloquence, à la poésie, et peut-être aux langues. Le célèbre Garrick disait au chevalier de Chastellux : « Quelque sensible que Nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre.

— Médiocre! et pourquoi cela?

— C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur, tel homme idéal possible qui, dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez

conçu, plus vous serez grand, rare, merveilleux et sublime.

— Vous n'êtes donc jamais vous?

— Je m'en garde bien. Ni moi, monsieur le chevalier, ni rien que je connaisse précisément autour de moi. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains, ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu, et qui n'existe pas. »

Or, il n'y a, mon ami, aucune espèce de poëte à qui la leçon de Garrick ne convienne. Son propos bien réfléchi, bien approfondi, contient le *secundus a natura* et le *tertius ab idea* de Platon, le germe et la preuve de tout ce que j'ai dit. C'est que les modèles, les grands modèles, si utiles aux hommes médiocres, nuisent beaucoup aux hommes de génie.

Après cette excursion, à laquelle, vraie ou fausse, peu d'autres que vous seront tentés de donner toute l'attention qu'elle mérite, parce que peu saisiront la différence d'une nation qu'on fait ou qui se fait d'elle-même, je passe au Salon ou aux différentes productions que nos artistes y ont exposées cette année. Je vous ai prévenu sur ma stérilité, ou plutôt sur l'état d'épuisement où les Salons précédents m'ont réduit; mais ce que vous perdrez du côté des écarts, des vues, des principes, des réflexions, je tâcherai de vous le rendre par l'exactitude des descriptions, et l'équité des jugements. Entrons donc dans ce sanctuaire. Regardons, regardons longtemps; sentons et jugeons. Surtout, mon ami, comme il faut que je me taise ou que je parle selon la franchise de mon caractère, monsieur le maître de la boutique du *Houx toujours vert*, obtenez de vos pratiques le serment solennel de la réticence. Je ne veux contrister personne ni l'être à mon tour. Je ne veux pas ajouter à la nuée de mes ennemis une nuée de surnuméraires. Dites que les artistes s'irritent facilement,

. . . . Genus irritabile vatum.

Horat. *Epistol.*, lib. II, epist. II.

Dites que, dans leur colère, ils sont plus violents et plus dangereux que les guêpes. Dites que je ne veux pas être exposé aux guêpes. Dites que je manquerais à l'amitié et à la con-

fiance de la plupart d'entre eux. Dites que ces papiers me donneraient un air de méchanceté, de fausseté, de noirceur et d'ingratitude. Dites que les préjugés nationaux n'étant pas plus respectés dans mes lignes, que les mauvaises manières de peindre; les vices des grands, que les défauts des artistes; les extravagances de la société, que celles de l'Académie, il y a de quoi perdre cent hommes mieux étayés que moi. Dites que, s'il arrivait qu'un petit service, qui vous est rendu par l'amitié, devînt pour moi la source de quelque grand chagrin, vous ne vous en consoleriez jamais. Dites que, tout inconvénient à part, il faut être fidèle au pacte qu'on a consenti. Présentez mon très-humble respect à Mme la princesse de Nassau-Saarbruck, et envoyez-lui toujours des papiers qui l'amusent. La première fois, mon ami, nous épousseterons Michel Van Loo.

Sine ira et studio quorum caussas procul habeo.
TACIT. *Annal.* lib. I, cap. 1.

Voici mes critiques et mes éloges. Je loue, je blâme, d'après ma sensation particulière, qui ne fait pas loi. Dieu ne demanderait de nous que la sincérité avec nous-mêmes. Les artistes voudront bien n'être pas plus exigeants. On a bientôt dit : « Cela est beau; cela est mauvais; » mais la raison du plaisir ou du dégoût se fait quelquefois attendre; et je suis commandé par un diable d'homme, qui ne lui donne pas le temps de venir. Priez Dieu pour la conversion de cet homme-là; et, le front incliné devant la porte du Salon, faites amende honorable à l'Académie des jugements inconsidérés que je vais porter.

MICHEL VAN LOO.

1. LA PEINTURE ET LA SCULPTURE[1].

Ce n'est pas Carle, c'est Michel. Carle est mort. Il y a de Michel deux ovales représentant, l'un la *Peinture*, l'autre la *Sculpture*.

1. Deux tableaux ovales de 3 pieds 8 pouces de large sur 3 pieds 1 pouce de haut.

La *Sculpture* est assise. On la voit de face, la tête coiffée à la romaine, le regard assuré, le bras droit retourné, et le dos de la main appuyé sur la hanche; l'autre bras posé sur la selle à modeler, l'ébauchoir à la main. Il y a sur la selle un buste commencé.

Pourquoi ce caractère de majesté? Pourquoi ce bras sur la hanche? Cette attitude d'atelier cadre-t-elle bien avec l'air de noblesse? Supprimez la selle, l'ébauchoir et le buste; et vous prendrez la figure symbolique d'un art pour une impératrice.

Mais elle impose. — D'accord. — Mais ce bras retourné et ce poignet appuyé sur la hanche donne de la noblesse, et marque le repos. — Donne de la noblesse, si vous voulez. Marque le repos, certainement. — Mais, cent fois le jour, l'artiste prend cette position, soit que la lassitude suspende son travail, soit qu'il s'en éloigne pour en juger l'effet. — Ce que vous dites, je l'ai vu. Que s'ensuit-il? en est-il moins vrai que tout symbole doit avoir un caractère propre et distinctif? que si vous approuvez cette *Sculpture* impératrice, vous blâmerez du moins cette *Peinture* bourgeoise, qui lui fait pendant? — Cette première est de bonne couleur. — Peut-être un peu sale. — Très-bien drapée, d'une grande correction de dessin, d'un assez bon effet. — Passons, passons; mais n'oublions pas que l'artiste qui traite ces sortes de sujets s'en tient à l'imitation de Nature ou se jette dans l'emblème, et que ce dernier parti lui impose la nécessité de trouver une expression de génie, une physionomie unique, originale et d'état, l'image énergique et forte d'une qualité individuelle. Voyez cette foule d'esprits incoercibles et véloces sortis de la tête de Bouchardon et accourant à la voix d'*Ulysse qui évoque l'ombre de Tirésias* [1]; voyez ces *Naïades* abandonnées, molles et fluantes de Jean Goujon. Les eaux de la fontaine des Innocents ne coulent pas mieux. Les symboles serpentent comme elles. Voyez un certain amour de Van Dyck. C'est un enfant; mais quel enfant! c'est le maître des hommes; c'est le maître des dieux. On dirait qu'il brave le ciel et qu'il menace la terre. C'est le *quos ego* du poëte, rendu pour la première fois.

Et puis, je vous le demande, n'aimeriez-vous pas mieux

1. Cet exemple, que Diderot a déjà cité et qu'il citera encore, est un dessin.

cette tête coiffée d'humeur, sa draperie lâche et moins arrangée, et son regard attaché sur le buste?

La *Peinture* de Michel est assise devant son chevalet; on la voit de profil. Elle a la palette et le pinceau à la main. Elle travaille; elle est commune d'expression. Rien de cette chaleur du génie qui crée. Elle est grise; elle est fade; la touche en est molle, molle, molle.

Après ces deux morceaux viennent des portraits sans nombre, à les compter tous; quelques portraits, à ne compter que les bons.

Celui du *Cardinal de Choiseul* [1] est sage, ressemblant, bien assis, bien de chair; on ne saurait mieux posé ni mieux habillé; c'est la nature et la vérité même. Ce sont ces vêtements-là qui n'ont pas été mannequinés. Plus on a de goût et de vrai goût, plus on regarde ce cardinal. Il rappelle ces cardinaux et ces papes de Jules Romain, de Raphaël et de Van Dyck, qu'on voit dans les premières pièces du Palais-Royal [2]. Sa fourrure n'est pas autrement chez le fourreur.

3. L'ABBÉ DE BRETEUIL.

L'*Abbé de Breteuil* tout aussi ressemblant, plus éclatant de couleur : mais moins vigoureux, moins sage, moins harmonieux. Du reste, l'air facile et dégagé d'un abbé grand seigneur et paillard.

8. M. DIDEROT [3].

Moi. J'aime Michel; mais j'aime encore mieux la vérité. Assez ressemblant; il peut dire à ceux qui ne le reconnaissent pas, comme le jardinier de l'opéra-comique : « C'est qu'il ne m'a jamais vu sans perruque. » Très-vivant; c'est sa douceur, avec sa vivacité; mais trop jeune, tête trop petite, joli comme une femme, lorgnant, souriant, mignard, faisant le petit bec, la bouche en cœur; rien de la sagesse de couleur du *Cardinal de Choiseul;* et puis un luxe de vêtement à ruiner le pauvre litté-

1. N° 2.
2. Se voient aujourd'hui au Musée. (Br.)
3. Gravé in-folio par Henriquez et reproduit en couleur par Alix. Ce tableau est conservé dans la famille de Vandeul.

rateur, si le receveur de la capitation vient à l'imposer sur sa robe de chambre [1]. L'écritoire, les livres, les accessoires aussi bien qu'il est possible, quand on a voulu la couleur brillante et qu'on veut être harmonieux. Pétillant de près, vigoureux de loin, surtout les chairs. Du reste, de belles mains bien modelées, excepté la gauche qui n'est pas dessinée. On le voit de face; il a la tête nue; son toupet gris, avec sa mignardise, lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable; la position d'un secrétaire d'État et non d'un philosophe. La fausseté du premier moment a influé sur tout le reste. C'est cette folle de madame Van Loo qui venait jaser avec lui, tandis qu'on le peignait, qui lui a donné cet air-là, et qui a tout gâté. Si elle s'était mise à son clavecin, et qu'elle eût préludé ou chanté,

Non ha ragione, ingrato,
Un core abbandonato,

ou quelque autre morceau du même genre, le philosophe sensible eût pris un tout autre caractère; et le portrait s'en serait ressenti. Ou mieux encore, il fallait le laisser seul, et l'abandonner à sa rêverie. Alors sa bouche se serait entr'ouverte, ses regards distraits se seraient portés au loin, le travail de sa tête, fortement occupée, se serait peint sur son visage ; et Michel eût fait une belle chose. Mon joli philosophe, vous me serez à jamais un témoignage précieux de l'amitié d'un artiste, excellent artiste, plus excellent homme. Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux-coquet-là? Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste; mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là. J'avais un grand front, des yeux très-vifs, d'assez grands traits, la tête tout à fait du caractère d'un ancien orateur, une bonhomie qui touchait de bien près à la bêtise, à la rusticité des anciens temps. Sans l'exagération de tous les traits dans la gravure

1. Sans doute celle dont il est question dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre,* t. IV. La date paraît concorder avec celle du don fait par Mme Geoffrin au philosophe.

qu'on a faite d'après le crayon de Greuze [1], je serais infiniment mieux. J'ai un masque qui trompe l'artiste ; soit qu'il y ait trop de choses fondues ensemble ; soit que, les impressions de mon âme se succédant très-rapidement et se peignant toutes sur mon visage, l'œil du peintre ne me retrouvant pas le même d'un instant à l'autre, sa tâche devienne beaucoup plus difficile qu'il ne la croyait. Je n'ai jamais été bien fait que par un pauvre diable appelé Garand [2], qui m'attrapa, comme il arrive à un sot qui dit un bon mot. Celui qui voit mon portrait par Garand, me voit. *Ecco il vero Pulcinella* [3]. M. Grimm l'a fait graver ; mais il ne le communique pas. Il attend toujours une inscription [4] qu'il n'aura que quand j'aurai produit quelque chose qui m'immortalise. — Et quand l'aura-t-il ? — Quand ? demain peut-être ; et qui sait ce que je puis ? Je n'ai pas la conscience d'avoir encore employé la moitié de mes forces. Jusqu'à présent je n'ai que baguenaudé. J'oubliais parmi les bons portraits de moi, le buste de mademoiselle Collot, surtout le dernier [5], qui

1. Ce profil de Greuze au pastel, qui appartient aujourd'hui à M. Walferdin, a été fort souvent gravé. Diderot veut parler ici de la gravure qu'en a faite Saint-Aubin en 1766.

2. Garand était membre de l'Académie de Saint-Luc. Le portrait qu'il a fait de Diderot a été gravé par Chenu. C'est celui qui est reproduit dans notre édition. Peut-être faut-il souscrire au jugement que porte Diderot sur son talent comme peintre, mais il y a de lui quelques eaux-fortes, entre autres les portraits de l'abbé de Lattaignant, de Marivaux, etc., qui prouvent qu'il n'était point maladroit dans ce genre. Quand il ne gravait pas lui-même, c'était Chenu qui gravait d'après lui.

3. Allusion à une anecdote souvent citée depuis que Diderot l'a rapportée dans ses *Lettres à Mlle Voland :* anecdote où un moine vénitien, pour détourner les badauds amassés autour d'un polichinelle, leur crie en leur montrant le crucifix : « Le polichinelle qui vous rassemble n'est qu'un sot, le seul, le vrai polichinelle, le voilà ! »

4. Il n'y eut jamais d'inscription ajoutée à ce portrait. L'exemplaire qu'en possède M. Walferdin en porte cependant une, mais manuscrite, ainsi conçue :

Il eut de grands amis et quelques bas jaloux.
Le soleil plait à l'aigle et blesse les hiboux.
Par le La Fontaine du XVIIIe siècle.

Cette signature énigmatique peut désigner l'abbé Le Monnier ; mais on ne saurait l'affirmer. Entre autres inscriptions proposées, en voici une tirée de la *Décade philosophique,* et signée Boulard :

Romancier, philosophe, enthousiaste et fin,
Diderot égala Bacon et l'Arétin.

5. Le premier est à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. Nous renvoyons, pour les autres portraits de Diderot, à la notice iconographique qui accompagnera notre édition.

appartient à M. Grimm, mon ami. Il est bien, il est très-bien; il a pris chez lui la place d'un autre, que son maître M. Falconet avait fait, et qui n'était pas bien. Lorsque Falconet eut vu le buste de son élève, il prit un marteau, et cassa le sien devant elle. Cela est franc et courageux. Ce buste en tombant en morceaux sous le coup de l'artiste, mit à découvert deux belles oreilles qui s'étaient conservées entières sous une indigne perruque dont madame Geoffrin m'avait fait affubler après coup. M. Grimm n'avait jamais pu pardonner cette perruque à madame Geoffrin. Dieu merci, les voilà réconciliés; et ce Falconet, cet artiste si peu jaloux de la réputation dans l'avenir, ce contempteur si déterminé de l'immortalité, cet homme si *dis-respectueux* de la postérité, délivré du souci de lui transmettre un mauvais buste. Je dirai cependant de ce mauvais buste, qu'on y voyait les traces d'une peine d'âme secrète dont j'étais dévoré, lorsque l'artiste le fit. Comment se fait-il que l'artiste manque les traits grossiers d'une physionomie qu'il a sous les yeux, et fasse passer sur sa toile ou sur sa terre glaise les sentiments secrets, les impressions cachées au fond d'une âme qu'il ignore? La Tour avait fait le portrait d'un ami. On dit à cet ami qu'on lui avait donné un teint brun qu'il n'avait pas. L'ouvrage est rapporté dans l'atelier de l'artiste, et le jour pris pour le retoucher. L'ami arrive à l'heure marquée. L'artiste prend ses crayons. Il travaille, il gâte tout; il s'écrie : « J'ai tout gâté. Vous avez l'air d'un homme qui lutte contre le sommeil; » et c'était en effet l'action de son modèle, qui avait passé la nuit à côté d'un parente indisposée.

4. MADAME LA PRINCESSE DE CHIMAY.
5. M. LE CHEVALIER DE FITZ-JAMES, SON FRÈRE.

Vous êtes mauvais, parfaitement mauvais; vous êtes plats, mais parfaitement plats; au garde-meuble! Point de nuances, point de passages, nulles teintes dans les chairs. Princesse, dites-moi, ne sentez-vous pas combien ce rideau que vous tirez est lourd? Il est difficile de dire lequel du frère et de la sœur est le plus raide et le plus froid.

10. NOTRE AMI COCHIN.

Il est vu de profil. Si la figure était achevée, les jambes s'en iraient sur le fond. Il a le bras passé sur le dos d'une chaise de paille ; l'attitude est bien pittoresque ; il est ressemblant ; il est fin ; il va dire une ordure ou une malice. Si l'on compare ce portrait de Van Loo, avec les portraits que Cochin a faits de lui-même, on connaîtra la physionomie qu'on a, et celle qu'on voudrait avoir. Du reste, celui-ci est assez bien peint, mais il n'approche de près ni de loin du *Cardinal de Choiseul.*

Les autres portraits de Michel sont si médiocres, qu'on ne les croirait pas du même maître. D'où vient cette inégalité qui, dans un intervalle de temps assez court, touche les deux extrêmes du bon et du mauvais? Le talent serait-il si journalier? y aurait-il des figures ingrates? Je l'ignore. Ce que je sais, ce que je vois, c'est qu'il n'y a guère de physionomies plus déplaisantes, plus hideuses que celle de l'oculiste Demours, et que La Tour n'a pas fait un plus beau portrait; c'est à faire détourner la tête à une femme grosse, et à faire dire à une élégante : « Ah l'horreur ! » Je crois que la santé y entre pour beaucoup.

Le *Petit jeune homme en pied,* habillé à l'ancienne mode d'Angleterre, est très-beau de draperie, de position naturelle et aisée ; charmant par sa simplicité, son ingénuité ; d'une belle palette; satin et bottes à ravir; étoffes qui ne sont pas plus vraies dans le magasin de soieries. Très-beau morceau ; tout à fait à la manière de Van Dyck. Il est de quatre pieds sept pouces de haut, sur deux pieds trois pouces de large.

Michel Van Loo est vraiment un artiste ; il entend la grande machine ; témoin quelques tableaux de famille, où les figures sont grandes comme nature, et louables par toutes les parties de la peinture. Celui-ci est bien l'inverse de La Grenée. Son talent s'étend en raison de la grandeur de son cadre. Convenons toutefois qu'il ne sait pas rendre la finesse de la peau des femmes; que pour toute cette variété de teintes que nous y voyons, il n'a que du blanc, du rouge et du gris, et qu'il réussit mieux aux portraits d'hommes. Je l'aime, parce qu'il est simple et honnête, parce que c'est la douceur et la bienfaisance personnifiées. Personne n'a plus que lui la physionomie de son âme. Il avait un ami en Espagne. Il prit envie à cet ami d'équi-

per un vaisseau. Michel lui confia toute sa fortune. Le vaisseau fait naufrage; la fortune confiée fut perdue, et l'ami noyé. Michel apprend ce désastre, et le premier mot qui lui vient à la bouche, c'est : *J'ai perdu un bon ami.* Cela vaut bien un bon tableau.

Mais laissons là la peinture, mon ami; et faisons un peu de morale. Pourquoi le récit de ces actions nous saisit-il l'âme subitement, de la manière la plus forte et la moins réfléchie; et pourquoi laissons-nous apercevoir aux autres toute l'impression que nous en recevons? Croire avec Hutcheson, Smith et d'autres[1], que nous ayons un sens moral propre à discerner le bon et le beau, c'est une vision dont la poésie peut s'accommoder, mais que la philosophie rejette. Tout est expérimental en nous. L'enfant voit de bonne heure que la politesse le rend agréable aux autres; et il se plie à ses singeries. Dans un âge plus avancé, il saura que ces démonstrations extérieures promettent de la bienfaisance et de l'humanité. Au récit d'une grande action, notre âme s'embarrasse, notre cœur s'émeut, la voix nous manque, nos larmes coulent. Quelle éloquence ! quel éloge! On a excité notre admiration. On a mis en jeu notre sensibilité; nous montrons cette sensibilité; c'est une si belle qualité! Nous invitons fortement les autres à être grands; nous y avons tant d'intérêt! Nous aimons mieux encore réciter une belle action que la lire seul. Les larmes qu'elle arrache de nos yeux, tombent sur les feuillets froids d'un livre; elles n'exhortent personne; elles ne nous recommandent à personne; il nous faut des témoins vivants. Combien de motifs secrets et compliqués dans notre blâme et nos éloges! Le pauvre, qui ramasse un louis, ne voit pas tout à coup tous les avantages de sa trouvaille; il n'en est pas moins vivement affecté. Nos habitudes sont prises de si bonne heure, qu'on les appelle naturelles, innées; mais il n'y a rien de naturel, rien d'inné que des fibres plus flexibles, plus raides, plus ou moins mobiles, plus ou moins disposées à osciller. Est-ce un bonheur? est-ce un malheur, que de sentir vivement? Y a-t-il plus de biens que de maux dans la vie? Sommes-nous plus malheureux par le mal, qu'heureux par le bien? Toutes questions qui ne diffèrent que dans les termes.

1. Voyez *Recherches philosophiques sur le beau*, t. X.

HALLÉ.

Il règne ici une secte de faiseurs de pointes, dont M. le chevalier de Chastellux est un des premiers apôtres; elles sont si mauvaises, que c'est presque un des caractères d'un bon esprit que de ne pas les entendre. Un jour, Wilkes disait au chevalier : « Chevalier, *ô quantum est in* REBUS *inane;* le rébus est une chose bien vide. » Le fils de Vernet[1] est un des pointus les plus redoutables; il entre au Salon; il voit deux tableaux : il demande de qui ils sont : on lui répond, de Hallé; et il ajoute, *vous-en*. Allez-vous-en : cela est aussi bien jugé que mal dit. Je vous le répète sans pointe, monsieur Hallé, si vous n'en savez pas faire davantage, allez-vous-en.

13. MINERVE CONDUISANT LA PAIX A L'HOTEL DE VILLE[2].

Énorme composition, énorme sottise. Imaginez au milieu d'une grande salle une table carrée. Sur cette table, une petite écritoire de cabinet, et un petit portefeuille d'académie. Autour, le Prévôt des marchands, ou une monstrueuse femme grosse déguisée, tout l'échevinage, tout le gouvernement de la ville, une multitude de longs rabats, de perruques effrayantes, de volumineuses robes rouges et noires, tous ces gens debout, parce qu'ils sont honnêtes, et tous les yeux tournés vers l'angle supérieur droit de la scène, où Minerve descend accompagnée d'une petite Paix, que l'immensité du lieu et des autres personnages achève de rapetisser. Cette rapetissée et petite Paix laisse tomber, d'une corne d'abondance, des fleurs sur quelques génies des sciences et des arts, et sur leurs attributs.

Pour vaincre la platitude de tous ces personnages, il aurait fallu l'idéal le plus étonnant, le faire le plus merveilleux; et M. Hallé n'a ni l'un ni l'autre. Aussi sa composition est-elle aussi maussade qu'elle pouvait l'être : c'est une véritable charge; c'est encore une esquisse tristement coloriée; c'est un tableau

1. Carle Vernet aurait donc commencé bien jeune sa carrière de *joueur de mots*. Né en 1758, il avait alors à peine neuf ans.

2. Ce tableau devait être placé dans la grande salle de l'Hôtel de ville; il avait 14 pieds de large sur 10 pieds de haut.

à moitié peint, sur lequel on a passé un glacis. Toutes ces figures vaporeuses, vagues, soufflées, ressemblent à celles que le hasard ou notre imagination ébauche dans les nuées. Il n'y a pas jusqu'à la salle et à son architecture grisâtre et nébuleuse, qui ne puisse se prendre pour un château en l'air. Ces échevins ne sont que des sacs de laine, ou des colosses ridicules de crème fouettée; ou, si vous l'aimez mieux, c'est comme si l'artiste avait laissé, une nuit d'hiver, sa toile exposée dans sa cour, et qu'il eût neigé dessus toute cette composition. Cela se fondra au premier rayon du soleil; cela se brouillera au premier coup de vent; cela va se dissiper par pièces, comme la robe du commissaire de la *Soirée des Boulevards*[1].

On dirait que M. le Prévôt des marchands invite Minerve et la Paix à prendre du chocolat. Toutes les têtes de la même touche, et coulées dans le même creux; les robes rouges bien symétriquement distribuées entre les robes noires; Minerve crue de ton; Génies d'un vert jaunâtre. Même couleur aux fleurs; elles sont lourdement touchées, et sans finesse. Monotonie si générale du reste, si insupportable, qu'on ne saurait y tenir un peu de temps, sans avoir envie de bâiller. Autour de la Minerve, ce n'est pas un nuage, c'est une petite fumée ou vapeur gris de lin; et les figures qu'elle soutient sont tournées, contournées, mesquines, maniérées, sans noblesse. Ces fleurettes jetées devant ces gros et lourds ventres de personnages, rappellent, malgré qu'on en ait, le proverbe, *margaritas ante porcos*. Et ces marmots à physionomie commune, mal groupés, mal dessinés, vous les appelez des Génies? Ah! monsieur Hallé, vous n'en avez jamais vu. Les attributs dispersés sur le tapis sont sans intelligence et sans goût.

Dans ce mauvais tableau, il y a pourtant de la perspective, et les figures fuient bien du côté de la porte du fond. Il y a un autre mérite, que peu d'artistes auraient eu, et que beaucoup moins de spectateurs auraient senti; c'est dans une multitude de figures, toutes debout, toutes vêtues de même, toutes rangées autour d'une table carrée, toutes les yeux attachés vers le même point de la toile, des positions naturelles, des mouvements de bras, de jambes, de tête, de corps, si variés, si simples,

1. Comédie en un acte, de Favart.

si imperceptibles, que tout y contraste; mais de ce contraste, inspiré par l'organisation particulière de chaque individu, par sa place, par son ensemble; de ce contraste non étudié, non académique; de ce contraste de nature : ces vilaines figures ont je ne sais quoi de coulant, de fluant, depuis la tête aux pieds, qui achève par sa vérité de faire sortir le ridicule des grosses têtes, des grosses perruques et des gros ventres. C'est le cérémonial et l'étiquette, qui fagotent ces gens-là comme vous les voyez. Une ligne d'exagération de plus, et vous auriez eu une assemblée de figures à Callot, qui vous auraient fait tenir les côtés de rire. Rien ne serait plus aisé, avec un peu de verve, que d'en faire une excellente chose en ce genre : tout s'y prête.

14. LA FORCE DE L'UNION, OU LA FLÈCHE ROMPUE PAR LES PLUS JEUNES DES ENFANTS DE SCILURUS; ET LE FAISCEAU DE FLÈCHES RÉSISTANT A L'EFFORT DES AINÉS RÉUNIS[1].

Belle leçon du roi des Scythes expirant! Jamais plus belle leçon ne fut donnée; jamais plus mauvais tableau ne fut fait. J'en suis fâché pour le roi de Pologne. Le meilleur des trois tableaux qu'il a demandés à nos artistes est médiocre. Venons à celui de Hallé.

Mais, dites-moi, je vous prie, qui est cet homme maigre, ignoble, sans expression, sans caractère, couché sous cette tente? — C'est le roi Scilurus. — Cela, c'est un roi, c'est un roi scythe? Où est la fierté, le sens, le jugement, la raison indisciplinée de l'homme sauvage? C'est un gueux. Et ces trois maussades, hideuses, plates figures emmaillottées dans leurs draperies jusqu'au bout du nez, pourriez-vous m'apprendre si ce sont des personnages réels de la scène, ou de mauvaises estampes enluminées, comme nous en voyons sur nos quais, dont ce pauvre diable a décoré le dedans de sa tente? Et vous appellerez cela la femme, les filles de Scilurus? Et ces trois autres figures nues, assises en dehors, à droite, en face de l'homme couché, sont-ce trois galériens, trois roués, trois bri-

1. Tableau de 9 pieds 2 pouces de haut sur 4 pieds 8 pouces de large, appartenant au roi de Pologne.

gands échappés de la Conciergerie? Ils sont affreux. Ils font horreur. Quelles contorsions de corps! quelles grimaces de visages! Ils sont à la rame. Qu'on couvre le faisceau de flèches, et je défie qu'on en juge autrement. Tableau détestable de tout point, de dessin, de couleur, d'effet, de composition; pauvre, sale, mou de touche, papier barbouillé sous la presse de Gautier; ce n'est que du jaune et du gris. Aucune différence entre la couverture du lit et les chairs des enfants; les jambes des rameurs grêles à faire peur : à effacer avec la langue. Dans nos campagnes les mieux ravagées par l'intendance et la ferme, dans la plus misérable de nos provinces, la Champagne pouilleuse; là, où l'impôt et la corvée ont exercé toute leur rage; là, où le pasteur, réduit à la portion congrue, n'a pas un liard à donner à ses pauvres; à la porte de l'église ou du presbytère, sous la chaumière où le malheureux manque de pain pour vivre, et de paille pour se coucher, l'artiste aurait trouvé de meilleurs modèles.

Et vous croyez qu'on aura le front d'envoyer cela à un roi? Je vous jure que si j'étais, je ne vous dis pas le ministre, je ne vous dis pas le directeur de l'Académie, mais pur et simple agréé, je protesterais pour l'honneur de mon corps et de ma nation; et je protesterais si fortement, que M. Hallé garderait ce tableau pour faire peur à ses petits-enfants, s'il en a, et qu'il en exécuterait un autre qui répondît mieux au bon goût, aux intentions de Sa Majesté polonaise.

Son mauvais tableau de *la Paix* est excusable par l'ingratitude du sujet; mais que dire pour excuser le Scilurus qui prête à l'art, et qui est infiniment plus mauvais? Mon ami, ce pauvre Hallé s'en va tant qu'il peut.

VIEN.

15. SAINT DENIS PRÊCHANT LA FOI EN FRANCE[1].

Le public a été partagé entre ce tableau de Vien et celui de Doyen, sur l'*Épidémie des Ardents*, destiné pour la même

1. Tableau cintré de 21 pieds 3 pouces de haut sur 12 pieds 4 pouces de large. Pour une des chapelles de Saint-Roch, où il est encore.

église; et il est certain que ce sont deux beaux tableaux, deux grandes machines. Je vais décrire le premier; on trouvera la description de l'autre à son rang.

A droite, c'est une fabrique d'architecture, la façade d'un temple ancien, avec sa plate-forme au devant. Au-dessus de quelques marches qui conduisent à cette plate-forme, vers l'entrée du temple, on voit l'apôtre des Gaules prêchant. Debout, derrière lui, quelques-uns de ses disciples ou prosélytes; à ses pieds, en tournant de la droite de l'apôtre vers la gauche du tableau, un peu sur le fond, quatre femmes agenouillées, assises, accroupies, dont l'une pleure, la seconde écoute, la troisième médite, la quatrième regarde avec joie : celle-ci retient devant elle son enfant qu'elle embrasse du bras droit. Derrière ces femmes, debout, tout à fait sur le fond, trois vieillards, dont deux conversent et semblent n'être pas d'accord. Continuant de tourner dans le même sens, une foule d'auditeurs, hommes, femmes, enfants, assis, debout, prosternés, accroupis, agenouillés, faisant passer la même expression par toutes ses différentes nuances, depuis l'incertitude qui hésite, jusqu'à la persuasion qui admire; depuis l'attention qui pèse, jusqu'à l'étonnement qui se trouble; depuis la componction qui s'attendrit, jusqu'au repentir qui s'afflige.

Pour vous faire une idée de cette foule qui occupe le côté gauche du tableau, imaginez, vue par le dos, accroupie sur les dernières marches, une femme en admiration, les deux bras tendus vers le saint. Derrière elle, sur une marche plus basse, et un peu plus sur le fond, un homme agenouillé, écoutant, incliné et acquiesçant de la tête, des bras, des épaules et du dos. Tout à fait à gauche, deux grandes femmes debout. Celle qui est sur le devant est attentive; l'autre est groupée avec elle par son bras droit posé sur l'épaule gauche de la première; elle regarde, elle montre du doigt un de ses frères apparemment, parmi ce groupe de disciples ou de prosélytes placés debout derrière le saint. Sur un plan, entre elles et les deux figures qui occupent le devant, et qu'on voit par le dos, la tête et les épaules d'un vieillard étonné, prosterné, admirant. Le reste du corps de ce personnage est dérobé par un enfant, vu par le dos, et appartenant à l'une des deux grandes femmes qui sont debout. Derrière ces femmes, le reste des auditeurs

dont on n'aperçoit que les têtes. Au centre du tableau, sur le fond, dans le lointain, une fabrique de pierre fort élevée, avec différents personnages, hommes et femmes, appuyés sur le parapet, et regardant ce qui se passe sur le devant. Au haut, vers le ciel, sur des nuages, la Religion assise, un voile ramené sur son visage, tenant un calice à la main. Au-dessous d'elle, les ailes déployées, un grand ange qui descend avec une couronne qu'il se propose de placer sur la tête de Denis.

Voici donc le chemin de cette composition. La Religion, l'ange, le saint, les femmes qui sont à ses pieds, les auditeurs qui sont sur le fond, les deux grandes figures de femmes qui sont debout, le vieillard incliné à leurs pieds, et les deux figures, l'une d'homme, l'autre de femme, vues par le dos et placées tout à fait sur le devant; ce chemin descendant mollement et serpentant largement depuis la Religion jusqu'au fond de la composition à gauche, où il se replie pour former circulairement et à distance, autour du saint, une espèce d'enceinte qui s'interrompt à la femme placée sur le devant, les bras dirigés vers le saint, et découvre toute l'étendue intérieure de la scène : ligne de liaison allant clairement, nettement, facilement, chercher les objets principaux de la composition, dont elle ne néglige que les fabriques de la droite et du fond, et les vieillards indiscrets interrompant le saint, conversant entre eux et disputant à l'écart.

Reprenons cette composition. L'apôtre est bien posé; il a le bras droit étendu, la tête un peu portée en avant; il parle. Cette tête est ferme, tranquille, simple, noble, douce, d'un caractère un peu rustique et vraiment apostolique. Voilà pour l'expression. Quant au faire, elle est bien peinte, bien empâtée; la barbe large et touchée d'humeur. La draperie ou grande aube blanche qui tombe en plis parallèles et étroits, est très-belle. Si elle montre moins le nu qu'on ne désirerait, c'est qu'il y a vêtement sur vêtement. La figure entière ramasse sur elle toute la force, tout l'éclat de la lumière, et appelle la première attention. Le ton général en est peut-être un peu gris et trop égal.

Le jeune homme qui est derrière le saint, sur le devant, est bien dessiné, bien peint; c'est une figure de Raphaël pour la pureté, qui est merveilleuse pour la noblesse et pour le

caractère de tête qui est divin. Il est très-fortement colorié. On prétend que sa draperie est un peu lourde : cela se peut. Les autres acolytes se soutiennent très-bien à côté de lui, et pour la forme et pour la couleur.

Les femmes, accroupies aux pieds du saint, sont livides et découpées. L'enfant, qu'une d'elles retient en l'embrassant, est de cire.

Ces deux personnages, qui conversent sur le fond, sont d'une couleur sale, mesquins de caractère, pauvres de draperie ; du reste, assez bien ensemble.

Les femmes de la gauche, qui sont debout et qui font masse, ont quelque chose de gêné dans leur tête. Leur vêtement voltige à merveille sur le nu qu'il effleure.

La femme, assise sur les marches, avec les bras tendus vers le saint, est fortement coloriée. La touche en est belle, et sa vigueur renvoie le saint à une grande distance.

La figure d'homme, agenouillée derrière cette femme, n'est ni moins belle ni moins vigoureuse ; ce qui l'amène bien en devant.

On dit que ces deux dernières figures sont trop petites pour le saint, et surtout pour les figures qui sont debout à côté d'elles : cela se peut.

On dit que la femme, aux bras tendus, a le bras droit trop court ; qu'elle blute, et qu'on ne sent pas le raccourci ; cela se peut encore.

Quant au fond, il est parfaitement d'accord avec le reste ; ce qui n'est ni commun ni facile.

Cette composition est vraiment le contraste de celle de Doyen. Toutes les qualités qui manquent à l'un de ces artistes, l'autre les a. Il règne ici la plus belle harmonie de couleur, une paix, un silence qui charment ; c'est toute la magie secrète de l'art, sans apprêt, sans recherche, sans effort ; c'est un éloge qu'on ne peut refuser à Vien ; mais quand on tourne les yeux sur Doyen, qu'on voit sombre, vigoureux, bouillant et chaud, il faut s'avouer que, dans la *Prédication*, tout ne se fait valoir que par une faiblesse supérieurement entendue ; faiblesse que la force de Doyen fait sortir, mais faiblesse harmonieuse, qui fait sortir à son tour toute la discordance de son rival. Ce sont deux grands athlètes qui font un coup fourré. Les deux com-

positions sont l'une à l'autre, comme les caractères des deux hommes. Vien est large, sage comme le Dominiquin ; de belles têtes, un dessin correct, de beaux pieds, de belles mains, des draperies bien jetées, des expressions simples et naturelles ; rien de tourmenté, rien de recherché ni dans les détails ni dans l'ordonnance ; c'est le plus beau repos. Plus on le regarde, plus on se plaît à le regarder ; il tient à la fois du Dominiquin et de Le Sueur. Le groupe de femmes, qui est à gauche, est très-beau. Tous les caractères de têtes paraissent avoir été étudiés d'après le premier de ces maîtres, et le groupe des jeunes hommes, qui est à droite, et de bonne couleur, est dans le goût de Le Sueur. Vien vous enchaîne et vous laisse tout le temps de l'examiner. Doyen, d'un effet plus piquant pour l'œil, semble lui dire de se dépêcher, de peur que, l'impression d'un objet venant à détruire l'impression d'un autre, avant que d'avoir embrassé le tout, le charme ne s'évanouisse. Vien a toutes les parties qui caractérisent un grand faiseur ; rien n'y est négligé ; un beau fond. C'est pour de jeunes gens une source de bonnes études. Si j'étais professeur, je leur dirais : « Allez à Saint-Roch, regardez la *Prédication de Denis* ; laissez-vous-en pénétrer ; mais passez vite devant le tableau des *Ardents* ; c'est un jet sublime de tête, que vous n'êtes pas encore en état d'imiter. » Vien n'a rien fait de mieux, si ce n'est peut-être son morceau de réception. Vien, comme Térence,

. . . . . Liquidus, puroque simillimus amni.

Horat. *Epistol.* lib. II, epist. II, v. 120.

Doyen, comme Lucilius,

Cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles.

Horat. *Sermon.* lib. I, sat. IV, v. 11.

C'est, si vous l'aimez mieux, Lucrèce et Virgile. Du reste, remarquez pourtant, malgré le prestige de cette harmonie de Vien, qu'il est gris, qu'il n'y a nulle variété dans ses carnations, et que les chairs de ses hommes et de ses femmes sont presque du même ton. Remarquez, à travers la plus grande intelligence de l'art, qu'il est sans idéal, sans verve, sans poésie, sans mouvement, sans incident, sans intérêt. Ceci n'est

point une assemblée populaire; c'est une famille, une même famille. Ce n'est point une nation à laquelle on apporte une religion nouvelle; c'est une nation toute convertie. Quoi donc! est-ce qu'il n'y avait dans cette contrée ni magistrats, ni prêtres, ni citoyens instruits? Que vois-je? des femmes et des enfants. Et quoi encore? des femmes et des enfants. C'est comme à Saint-Roch, un jour de dimanche. De graves magistrats, s'ils y avaient été, auraient écouté et pesé ce que la doctrine nouvelle avait de conforme ou de contraire à la tranquillité publique. Je les vois debout, attentifs, les sourcils baissés; leur tête et leur menton appuyés sur leurs mains. Des prêtres dont les dieux auraient été menacés, s'il y en avait eu, je les aurais vus furieux et se mordant les lèvres de rage. Des citoyens instruits, tels que vous et moi, s'il y en avait eu, auraient hoché de la tête de dédain, et se seraient dit d'un bout de la scène à l'autre : « Autres platitudes, qui ne valent pas mieux que les nôtres. »

Mais croyez-vous qu'avec du génie il n'eût pas été possible d'introduire dans cette scène le plus grand mouvement, les incidents les plus violents et les plus variés? — Dans une prédication? — Dans une prédication. — Sans choquer la vraisemblance? — Sans la choquer. Changez seulement l'instant, et prenez le discours de Denis à sa péroraison, lorsqu'il a embrasé toute la populace de son fanatisme, lorsqu'il lui a inspiré le plus grand mépris pour ses dieux. Alors vous verrez le saint ardent, enflammé, transporté de zèle, encourageant ses auditeurs à briser leurs dieux et à renverser leurs autels. Vous verrez ceux-ci suivre le torrent de son éloquence et de leur persuasion, mettre la corde au cou à leurs divinités, et les tirer de dessus leurs piédestaux. Vous en verrez les débris. Au milieu de ces débris, vous verrez les magistrats s'interposant inutilement, leurs personnes insultées et leur autorité méprisée. Vous verrez toutes les fureurs de la superstition nouvelle se mêler à celles de la superstition ancienne. Vous verrez des femmes retenir leurs maris, qui s'élanceront sur l'apôtre pour l'égorger. Vous verrez des archers conduire en prison quelques néophytes tout fiers de souffrir. Vous verrez d'autres femmes embrasser les pieds du saint, l'entourer et lui faire un rempart de leurs corps; car, dans ces circonstances, les femmes ont bien une

autre violence que les hommes. Saint Jérôme disait aux sectaires de son temps : « Adressez-vous aux femmes, si vous voulez que votre doctrine prospère : *Cito imbibunt, quia ignaræ; facile spargunt, quia leves; diu retinent, quia pertinaces.* »

Voilà la scène que j'aurais décrite, si j'avais été poëte; et celle que j'aurais peinte, si j'avais été artiste.

Vien dessine bien, peint bien; mais il ne pense ni ne sent : Doyen serait son écolier dans l'art; mais il serait son maître en poésie. Avec de la patience et du temps, le peintre du tableau des *Ardents* peut acquérir ce qui lui manque, l'intelligence de la perspective, la distinction des plans, les vrais effets de l'ombre et de la lumière; car il y a cent peintres décorateurs pour un peintre de sentiment; mais on n'apprend jamais ce que le peintre de la *Prédication de Denis* ignore. Pauvre d'idées, il restera pauvre d'idées. Sans imagination, il n'en aura jamais. Sans chaleur d'âme, toute sa vie il sera froid :

. . . . . . Læva in parte mamillæ,
Nil salit Arcadico juveni.

JUVENAL. *Sat.* VII, v. 159 et seq.

« Rien ne bat là au jeune Arcadien. » Mais justifions notre épigraphe, *sine ira et studio*, en rendant toute justice à quelques autres parties de sa composition.

L'ange, qui s'élance des pieds de la Religion pour aller couronner le saint, est on ne saurait plus beau; il est d'une légèreté, d'une grâce, d'une élégance incroyables; il a les ailes déployées, il vole; il ne pèse pas une once. Quoiqu'il ne soit soutenu d'aucun nuage, je ne crains pas qu'il tombe; il est bien étendu. Je vois devant et derrière lui un grand espace. Il traverse le vague. Je le mesure du bout de son pied jusqu'à l'extrémité de la main dont il tient la couronne. Mon œil tourne tout autour de lui. Il donne une grande profondeur à la scène. Il m'y fait discerner trois plans principaux très-marqués : le plan de la Religion qu'il renvoie à une grande distance sur le fond, celui qu'il occupe lui-même, et celui de la prédication qu'il pousse en devant. D'ailleurs sa tête est belle; il est bien drapé; ses membres sont bien cadencés; et il est merveilleux d'action et de mouvement. La Religion est moins peinte que lui;

il est moins peint que les figures inférieures; et cette dégradation est si juste, qu'on n'en est point frappé.

Cependant la Religion n'est pas encore assez aérienne; la couleur en est un peu compacte. Du reste elle est bien dessinée, et mieux encore ajustée. Rien d'équivoque dans les draperies; elles sont parfaitement raisonnées; on voit d'où elles partent et où elles vont.

Le saint est très-grand; et il le paraîtrait encore davantage, s'il avait la tête moins forte. En général, les grosses têtes raccourcissent les figures. Ajoutez que, vêtu d'une aube lâche qui ne touche point à son corps, les plis qui tombent longs et droits augmentent son volume.

Depuis la clôture du Salon, les tableaux de Doyen et de Vien sont à leur place dans l'église de Saint-Roch. Celui de Vien a le plus bel effet, celui de Doyen paraît un peu noir; et je vois un échafaud dressé vis-à-vis, qui m'annonce que l'artiste le retouche.

Mon ami, lorsque vous aurez des tableaux à juger, allez les voir à la chute du jour : c'est un instant très-critique. S'il y a des trous, l'affaiblissement de la lumière les fera sentir. S'il y a du papillotage, il en deviendra d'autant plus fort. Si l'harmonie est entière, elle restera.

On accuse avec moi toute la composition de Vien d'être froide; et elle l'est; mais ceux qui font ce reproche à l'artiste en ignorent certainement la raison. Je leur déclare que, sans rien changer à ce tableau, mais rien du tout qu'une seule et unique chose, qui n'est ni de l'ordonnance, ni des incidents, ni de la position et du caractère des figures, ni de la couleur, ni des ombres et de la lumière, bientôt je les mettrais dans le cas d'y demander encore, s'il se peut, plus de repos et de tranquillité. J'en appelle de ce qui suit à ceux qui sont profonds dans la pratique et dans la partie spéculative de l'art.

Je prétends qu'il faut d'autant moins de mouvement dans une composition, tout étant égal d'ailleurs, que les personnages sont plus graves, plus grands, d'un module plus exagéré, d'une proportion plus forte, ou prise plus au delà de la nature commune. Cette loi s'observe au moral et au physique : au physique, c'est la loi des masses; au moral, c'est la loi des caractères. Plus les masses sont considérables, plus elles ont d'inertie.

Dans les scènes les plus effrayantes, si les spectateurs sont des personnages vénérables; si je vois sur leurs fronts ridés et sur leurs têtes chauves les traces de l'âge et de l'expérience; si les femmes sont composées, grandes de forme et de caractère de visage; si ce sont des natures patagonnes, je serais fort étonné d'y voir beaucoup de mouvement. Les expressions, quelles qu'elles soient, les passions et le mouvement diminuent à proportion que les natures sont plus exagérées; et voilà pourquoi nos demi-connaisseurs accusent Raphaël d'être froid, lorsqu'il est vraiment sublime; lorsqu'en homme de génie il proportionne les expressions, le mouvement, les passions, les actions à la nature qu'il a imaginée et choisie. Conservez aux figures de son tableau du *Démoniaque* les caractères qu'il leur a donnés; introduisez-y plus de mouvement; et vous l'aurez gâté. Pareillement, introduisez dans le tableau de Vien, sans rien y changer du reste, la nature, le module de Raphaël; et peut-être alors y trouverez-vous trop de mouvement. Je prescrirais donc le principe suivant à l'artiste : si vous prenez des natures énormes, que votre scène soit presque immobile. Si vous prenez des natures petites, que votre scène soit tumultueuse et troublée. Mais il y a un milieu entre le froid et l'extravagant; et ce milieu, c'est le point où, relativement à l'action représentée, le choix des natures se combine, pour le plus grand avantage possible, avec la quantité du mouvement.

Quelle que soit la nature qu'on préfère, le mouvement suit la raison inverse de l'âge, depuis la vieillesse jusqu'à l'enfance.

Quel que soit le module ou la proportion des figures, le mouvement suit la même raison inverse.

Voilà les éléments de la composition. C'est l'ignorance de ces éléments qui a donné lieu à la diversité des jugements qu'on porte de Raphaël. Ceux qui l'accusent d'être froid demandent de sa grande nature ce qui ne convient qu'à une petite nature telle que la leur. Ils ne sont pas du pays; ce sont des Athéniens qui font les raisonneurs à Lacédémone.

Les Spartiates n'étaient pas vraisemblablement d'une autre stature que le reste des Grecs. Cependant il n'est personne qui, sur leur caractère tranquille, ferme, immobile, grave, froid et composé, ne les imagine beaucoup plus grands. La tranquillité, la fermeté, l'immobilité, le repos, conduisent donc l'imagination

à la grandeur de stature. La grandeur de stature doit donc réciproquement la ramener à la tranquillité, à l'immobilité, au repos.

Les expressions, les passions, les actions, et par conséquent les mouvements sont en raison inverse de l'expérience, et en raison directe de la faiblesse. Donc une scène où toutes les figures sont aréopagitiques ne saurait être troublée jusqu'à un certain point. Or telles sont la plupart des figures de Raphaël. Telles sont aussi les figures du statuaire. Le module du statuaire est communément grand; la nature du choix de cet art est exagérée. Aussi sa composition comporte-t-elle moins de mouvement. La mobilité convient à l'atome, et le repos au monde. L'assemblée des dieux ne sera pas tumultueuse comme celle des hommes, ni celle des hommes faits comme celle des enfants.

Un grand personnage sémillant est ridicule; un petit personnage grave ne l'est pas moins.

On voit, parmi des ruines antiques, au-dessus des colonnes d'un temple, une suite des travaux d'Hercule, représentés en bas-reliefs. L'exécution du ciseau et le dessin en sont d'une pureté merveilleuse; mais les figures sont sans mouvement, sans action, sans expression. L'Hercule de ces bas-reliefs n'est point un lutteur furieux qui étreint fortement et étouffe Antée; c'est un homme vigoureux qui écrase la poitrine à un autre, comme vous embrasseriez votre ami. Ce n'est point un chasseur intrépide, qui s'est précipité sur un lion et qui le dépèce; c'est un homme tranquille qui tient un lion entre ses jambes, comme un pâtre y tiendrait le gardien de son troupeau. On prétend que les arts ayant passé de l'Égypte en Grèce, ce froid symbolique est un reste du goût de l'hiéroglyphe. C'est ce qui me paraît difficile à croire; car, à juger des progrès de l'art par la perfection de ces figures, il avait été poussé fort loin; et l'on a de l'expression longtemps avant que d'avoir de l'exécution et du dessin. En peinture, en sculpture, en littérature, la pureté de style, la correction et l'harmonie sont les dernières choses qu'on obtient. Ce n'est qu'un long temps, une longue pratique, un travail opiniâtre, le concours d'un grand nombre d'hommes successivement appliqués, qui amènent ces qualités qui ne sont pas du génie, qui l'enchaînent au contraire, et qui tendent

plutôt à tempérer et éteindre qu'à irriter et allumer la verve. D'ailleurs, cette conjecture est réfutée par les mêmes sujets tout autrement exécutés par des artistes antérieurs ou même contemporains. Serait-ce que cette tranquillité du dieu, cette facilité à faire de grandes choses, en caractériseraient mieux la puissance? ou, ce que j'incline davantage à croire, ces morceaux n'étaient-ils que purement commémoratifs, un catéchisme d'autant plus utile aux peuples, qu'on n'avait guère que ce moyen de tenir présentes à leur esprit et à leurs yeux, et de graver dans leur mémoire les actions des dieux, la théologie du temps? Au fronton d'un temple, il ne s'agissait pas de montrer comment l'aigle avait enlevé Ganymède, ni comment Hercule avait déchiré le lion ou étouffé Antée; mais de rappeler au peuple, par un bas-relief hagiographe, et de lui conserver le souvenir de ces faits. Si vous me dites que cette froideur d'imitation était une manière de ces siècles, je vous demanderai pourquoi cette manière n'était pas générale, pourquoi la figure qu'on adorait au dedans du temple avait de l'expression, de la passion, du mouvement; et pourquoi celle qu'on exécutait en bas-relief au dehors en était privée; pourquoi ces statues qui peuplaient le Portique, le Céramique, les jardins et autres endroits publics, ne se recommandaient pas seulement par la correction et la pureté du dessin; et pourquoi elles se faisaient encore admirer par leur expression. Voyez, adoptez quelques-unes de ces opinions; ou, si toutes vous déplaisent, mettez quelque chose de mieux à leur place.

S'il était permis d'appliquer ici l'idée de l'abbé Galiani, que l'histoire moderne n'est que l'histoire ancienne sous d'autres noms, je vous dirais que ces bas-reliefs si purs, si corrects, n'étaient que des copies de mauvais bas-reliefs anciens, dont on avait gardé toute la platitude, pour leur conserver la vénération des peuples. Chez nous, ce n'est pas la belle vierge des Carmes-Déchaux qui fait des miracles[1]; c'est cet informe morceau de pierre noire qui est enfermé dans une boîte près du Petit-Pont. C'est devant cet indigne fétiche, que des cierges allumés brûlent sans cesse. Adieu toute la vénération, toute la

1. Cette vierge a passé de l'église des Carmes-Déchaussés au *Musée des monuments français,* et de là à Notre-Dame où on la voit aujourd'hui. (Br.)

confiance de la populace, si l'on substitue à cette figure gothique un chef-d'œuvre de Pigalle ou de Falconet. Le prêtre n'aura qu'un moyen de perpétuer une portion de la superstition lucrative, c'est d'exiger du statuaire d'approcher son image le plus près qu'il pourra de l'image ancienne. C'est une chose bien singulière, que le dieu qui fait des prodiges n'est jamais une belle chose ni l'ouvrage d'un habile homme, mais toujours quelque magot, tel qu'on en adore sur la côte du Malabar, ou sous la feuillée du Caraïbe. Les hommes courent après les vieilles idoles, et après les opinions nouvelles.

Je vous ai dit que le public avait été partagé sur la supériorité des tableaux de Doyen et de Vien; mais comme presque tout le monde se connaît en poésie, et que très-peu de personnes se connaissent en peinture, il m'a semblé que Doyen avait plus d'admirateurs que Vien. Le mouvement frappe plus que le repos. Il faut du mouvement aux enfants; et il y a beaucoup d'enfants. On sent mieux un forcené qui se déchire le flanc de ses propres mains, que la simplicité, la noblesse, la vérité, la grâce d'une grande figure qui écoute en silence. Cependant celle-ci est peut-être plus difficile à imaginer; et imaginée, plus difficile à rendre. Ce ne sont pas les morceaux de passion violente qui marquent, dans l'acteur qui déclame, le talent supérieur, ni le goût exquis dans le spectateur qui frappe des mains.

Dans un de nos entretiens nocturnes, le contraste de ces deux tableaux nous donna, à M. le prince de Galitzin et à moi, occasion d'agiter quelques questions relatives à l'art, l'une desquelles eut pour objet les groupes et les masses.

J'observai d'abord qu'on confondait à tout moment ces deux expressions, grouper et faire masse, quoiqu'à mon avis il y eût quelque différence.

De quelque manière que des objets inanimés soient ordonnés, je ne dirai jamais qu'ils groupent, mais je dirai qu'ils font masse.

De quelque manière que des objets animés soient combinés, avec des objets inanimés, je ne dirai jamais qu'ils groupent, mais qu'ils font masse.

De quelque manière que ces objets animés soient disposés les uns à côté des autres, je ne dirai qu'ils groupent que

quand ils seront liés ensemble par quelque fonction commune.

Exemple. Dans le tableau de *la Manne* du Poussin, les trois figures qu'on voit à gauche, dont l'une ramasse de la manne, la seconde en ramasse aussi, et la troisième debout en goûte, toutes les trois occupées à des actions diverses, isolées les unes des autres, n'ayant qu'une proximité locale, ne groupent point pour moi. Mais cette jeune femme assise à terre, qui donne sa mamelle à teter à sa vieille mère, et qui console d'une main son enfant qui pleure debout devant elle de la privation d'une nourriture que la nature lui a destinée, et que la tendresse filiale, plus forte que la tendresse maternelle, détourne; cette jeune femme groupe avec son fils et sa mère, parce qu'il y a une action commune qui lie cette figure avec les deux autres, et celles-ci avec elles.

Un groupe fait toujours masse; mais une masse ne fait pas toujours groupe.

Dans le même tableau du Poussin, cet Israélite, qui ramasse d'une main et qui en repousse un autre qui en veut au même tas de manne, groupe avec lui.

Je remarquai que, dans la composition de Doyen, où il n'y avait que quatorze figures principales, il y avait trois groupes, et que dans celle de Vien, où il y en avait trente-trois et peut-être davantage, toutes étaient distribuées par masse, et qu'il n'y avait proprement pas un groupe; que dans le tableau de *la Manne* du Poussin il y avait plus de cent figures, et à peine quatre groupes, chacun de ces groupes de deux ou trois figures seulement; que dans *le Jugement de Salomon*[1], du même artiste, tout était par masse; et qu'à l'exception du soldat qui tient l'enfant et qui le menace de son glaive, il n'y avait pas un groupe.

J'observai que, dans la plaine des Sablons, un jour de revue que la curiosité badaude y rassemble cinquante mille hommes, le nombre des masses y serait infini en comparaison des groupes; qu'il en serait de même à l'église, le jour de Pâques; à la promenade, une belle soirée d'été; au spectacle, un jour de première représentation; dans les rues, un jour de réjouissance publique; même au bal de l'Opéra, un jour de

1. Les tableaux de Poussin cités sont au Louvre.

lundi gras; et que, pour faire naître des groupes dans ces nombreuses assemblées, il fallait supposer quelque événement subit qui les menaçât. Si, au milieu d'une représentation, par exemple, le feu prend à la salle, alors chacun songeant à son salut, le préférant ou le sacrifiant au salut d'un autre, toutes ces figures, un moment auparavant attentives, isolées et tranquilles, s'agiteront, se précipiteront les unes sur les autres; des femmes s'évanouiront entre les bras de leurs amants ou de leurs époux; des filles secourront leurs mères ou seront secourues par leurs pères; d'autres se précipiteront des loges dans le parterre, où je vois des bras tendus pour les recevoir; il y aura des hommes tués, étouffés, foulés aux pieds, une infinité d'incidents et de groupes divers.

Tout étant égal d'ailleurs, c'est le mouvement, le tumulte qui engendre les groupes.

Tout étant égal d'ailleurs, les natures exagérées prennent moins aisément le mouvement que les natures faibles et communes.

Tout étant égal d'ailleurs, il y aura moins de mouvement et moins de groupes dans les compositions où les natures seront exagérées.

D'où je conclus que le véritable imitateur de la nature, l'artiste sage était économe de groupes, et que celui qui, sans égard au mouvement et au sujet, sans égard au module et à sa nature, cherchait à les multiplier dans sa composition, ressemblait à un écolier de rhétorique, qui met tout son discours en apostrophes et en figures; que l'art de grouper était de la peinture perfectionnée; que la fureur de grouper était de la peinture en décadence, des temps non de la véritable éloquence, mais des temps de la déclamation, qui succèdent toujours aux premiers; qu'à l'origine de l'art le groupe devait être rare dans les compositions; et que je n'étais pas éloigné de croire que les sculpteurs, qui groupent presque nécessairement, en avaient peut-être donné la première idée aux peintres.

Si mes pensées sont justes, vous les fortifierez de raisons qui ne me viennent pas; et de conjecturales qu'elles sont, vous les rendrez évidentes et démontrées. Si elles sont fausses, vous les détruirez. Vraies ou fausses, le lecteur y gagnera toujours quelque chose.

16. CÉSAR, DÉBARQUANT A CADIX, TROUVE DANS LE TEMPLE D'HERCULE LA STATUE D'ALEXANDRE, ET GÉMIT D'ÊTRE INCONNU A L'AGE OU CE HÉROS S'ÉTAIT DÉJA COUVERT DE GLOIRE[1].

Il était écrit au livre du destin, chapitre des peintres et des rois, que trois bons peintres feraient un jour trois mauvais tableaux pour un bon roi; et au chapitre suivant des Miscellanées fatales, qu'un littérateur pusillanime épargnerait à ce roi la critique de ces tableaux; qu'un philosophe s'en offenserait, et lui dirait : « Quoi! vous n'avez pas de honte d'envoyer aux souverains la satire de l'évidence; et vous n'osez leur envoyer la satire d'un mauvais tableau? Vous aurez le front de leur suggérer que les passions et l'intérêt particulier mènent ce monde; que les philosophes s'occupent en vain à démontrer la vérité et à démasquer l'erreur; que ce ne sont que des bavards inutiles et importuns; et que le métier des Montesquieu est au-dessous du métier de cordonnier; et vous n'oserez pas leur dire : On vous a fait un sot tableau[2]? » Mais laissons cela; et venons au *César* de Vien.

Au milieu d'une colonnade à gauche, on voit sur un piédestal un Alexandre de bronze. Cette statue imite bien le bronze; mais elle est plate. Où est la noblesse? où est la fierté? c'est un enfant. C'était la nature de l'*Apollon du Belvédère* qu'il fallait choisir; et je ne sais quelle nature on a prise. Fermez les yeux sur le reste de la composition, et dites-moi si vous reconnaissez là l'homme destiné à être le vainqueur et le maître du monde? César à droite est debout. C'est César que cela? Ah! parbleu, c'était bien un autre bougre que celui-ci. C'est un fesse-mathieu, un pisse-froid, un morveux dont il n'y a rien à attendre de grand. Ah! mon ami, qu'il est rare de trouver un artiste qui entre profondément dans l'esprit de son sujet! et, conséquemment, nul enthousiasme, nulle idée, nulle convenance, nul effet; ils ont des règles qui les tuent; il faut que le tout pyramide;

1. Tableau cintré de 8 pieds 9 pouces de haut sur 14 pieds 9 pouces de large, appartenant au roi de Pologne.

2. Il est probable que Diderot répond ici à une intention *courtisanesque*, comme disait Naigeon, manifestée par Grimm.

il faut une masse de lumière au centre; il faut de grandes masses d'ombres sur les côtés; il faut des demi-teintes sourdes, fugitives, pas noires; il faut des figures qui contrastent; il faut dans chaque figure de la cadence dans les membres; il faut... s'aller faire foutre, quand on ne sait que cela. César a le bras droit étendu, l'autre tombant, les regards attendris et tournés vers le ciel. Il me semble, maître Vien, qu'appuyé contre le piédestal, les yeux attachés sur Alexandre, et pleins d'admiration et de regrets; ou, si vous l'aimiez mieux, la tête penchée, humiliée, pensive, et les bras admiratifs, il eût mieux dit ce qu'il avait à dire. La tête de César est donnée par mille antiques; pourquoi en avoir fait une d'imagination qui n'est pas si belle, et qui, sans l'inscription, rendrait le sujet inintelligible? Plus sur la droite et sur le devant, on voit un vieillard, la main droite posée sur le bras de César; l'autre, dans l'action d'un homme qui parle. Que fait là cette espèce de *cicerone?* Qui est-il? que dit-il? Maître Vien, est-ce que vous n'auriez pas dû sentir que le César devait être isolé, et que ce bavard épisodique détruit tout le sublime du moment? Sur le fond, derrière ces deux figures, quelques soldats. Plus encore vers la droite, dans le lointain, autres soldats à terre vus par le dos, avec un vaisseau en rade et voiles déployées. Ces voiles déployées font bien, d'accord; mais s'il vient un coup de vent de la mer, au diable le vaisseau. A gauche, au pied de la statue, deux femmes accroupies. La plus avancée sur le devant, vue par le dos, et le visage de profil; l'autre, vue de profil, et attentive à la scène. Elle a sur ses genoux un petit enfant qui tient une rose; la première paraît lui imposer silence. Que font là ces femmes? que signifie cet épisode du petit enfant à la rose? Quelle stérilité! quelle pauvreté! et puis cet enfant est trop mignard, trop fait, trop joli, trop petit; c'est un Enfant-Jésus. Tout à fait à gauche, sur le fond, en tournant autour du piédestal, encore des soldats. Autres défauts : ou je me trompe fort, ou la main droite de César est trop petite, le pied de la femme accroupie sur le devant, informe, surtout aux orteils, vilain pied de modèle; le vêtement des cuisses de César, mince et sec comme du papier bleu. Composition de tout point insignifiante. Sujet d'expression, sujet grand, où tout est froid et petit; tableau sans aucun mérite que le technique. — Mais n'est-il pas har-

monieux et d'un pinceau spirituel ? — Je le veux. — Plus harmonieux même et plus vigoureux que le *Saint Denis*. — Après? — N'est-ce pas une jolie figure que César? — Eh ! oui, bourreau; et c'est ce dont je me plains. — Cet ajustement n'est-il pas riche et bien touché? cette broderie ne fait-elle pas bien l'or? ce vieillard n'est-il pas bien drapé? sa tête n'est-elle pas belle? celles des soldats interposés, mieux encore? celle surtout qui est casquée, d'un esprit infini pour la forme et la touche? ce piédestal, de bonne forme? cette architecture, grande? ces femmes sur le devant, bien coloriées? — Bien coloriées! mais ne faudrait-il pas qu'elles fussent coloriées plus fièrement, puisqu'elles sont au premier rang? Voilà les propos des artistes : intarissables sur le technique qu'on trouve partout, muets sur l'idéal qu'on ne trouve nulle part. Ils font cas de la chose qu'ils ont; ils dédaignent celle qui leur manque; cela est dans l'ordre. Eh bien! gens de l'académie, c'est donc pour vous une belle chose que ce tableau? — Très-belle; et pour vous? — Pour moi, ce n'est rien; c'est un morceau d'enfant, le prix d'un écolier qui veut aller à Rome, et qui le mérite.

La tête de Pompée présentée à César; César aux pieds de la statue d'Alexandre; la Leçon de Scilurus à ses enfants; trois tableaux à cogner le nez contre à ces maudits amateurs qui mettent le génie des artistes en brassières. On avait demandé à Boucher *la Continence de Scipion;* mais on y voulait ceci, on y voulait cela, et cela encore; on emmaillottait si bien mon homme, qu'il a refusé de travailler. Il est excellent à entendre là-dessus.

17. SAINT GRÉGOIRE, PAPE[1].

Supposez, mon ami, devant ce tableau, un artiste et un homme de goût. Le beau tableau! dira le peintre. La pauvre chose! dira l'homme de lettres; et ils auront raison tous les deux.

Le *Saint Grégoire* est l'unique figure. Il est assis dans son fauteuil, vêtu des habits pontificaux, la tiare sur la tête, la chasuble sur le surplis. Il a devant lui un bureau soutenu par un

1. Tableau d'environ 9 pieds de haut sur 5 pieds de large, pour la sacristie de l'église Saint-Louis, à Versailles.

ange de bronze. Il y a sur cette table plume, encre, papier, livres. On voit le saint de profil. Il a le visage tranquille et tourné vers une gloire, qui éclaire l'angle supérieur gauche de la toile. Il y a dans cette gloire, dont la lumière tombe sur le saint, quelques têtes de chérubins.

Il est certain que la figure est on ne peut plus naturelle et simple de position et d'expression, quoique un peu fade; qu'il règne dans cette composition un calme qui plaît; que cette main droite est bien dessinée, bien de chair, du ton de couleur le plus vrai, et sort du tableau; et que, sans cette chape qui est lourde, sans ce linge qui n'imite pas le linge, sous lequel le vent s'enfournerait inutilement pour le séparer du corps, qui n'a aucuns tons transparents, qui n'est pas soufflé comme il devrait l'être, et qu'on prendrait facilement pour une étoffe blanche épaisse; sans tout ce vêtement qui sent un peu le mannequin, celui qui s'en tient au technique et qui ne s'interroge pas sur le reste, peut être content. — Belle tête, belle pâte, beau dessin, bureau soutenu par un ange de bronze bien imité et de bon goût. Tout le tableau bien colorié. — Oui, aussi bien qu'un artiste qui ne connaît pas l'art des glacis peut faire. Une figure n'acquiert de la vigueur qu'autant qu'on la reprend, cherchant continûment à l'approcher de la nature, comme font Greuze et Chardin. — Mais c'est un travail long; et un dessinateur s'y résout difficilement, parce que ce technique nuit à la sévérité du dessin; raison pour laquelle le dessin, la couleur et le clair-obscur vont rarement ensemble. Doyen est coloriste; mais il ignore les grands effets de lumière : si son morceau avait ce mérite, ce serait un chef-d'œuvre. — Monsieur l'artiste, laissons là Doyen; nous en parlerons à son tour. Venons à ce *Saint Grégoire* qui ne vous extasie que parce que vous n'avez pas vu un certain *Saint Bruno* de Rubens, qui appartient à M. Watelet. Mais moi, je l'ai vu, et je m'en souviens; et, lorsque je regarde cette gloire, dont la lumière éclaire votre *Saint Grégoire*, ne puis-je pas vous demander que fait cette figure? quel est sur cette tête l'effet de la présence divine? Nul. Ne regarde-t-elle pas l'Esprit-Saint aussi froidement qu'une araignée suspendue à l'angle de son oratoire? Où est la chaleur d'âme, l'élan, le transport, l'ivresse, que l'esprit vivifiant doit produire? Un autre que moi ajoutera : Pourquoi ces habits pontificaux? le saint-père est

chez lui, dans son oratoire, tout me l'annonce : il me semble que la convenance demandait un vêtement domestique ; que la tiare, la crosse et la croix fussent jetées dans un coin, à la bonne heure. Carle Van-Loo s'est bien gardé de commettre cette faute dans l'esquisse où le même saint dicte ses homélies à son secrétaire [1]. Mais, dit l'artiste, le tableau est pour une sacristie. Mais, répond l'homme de goût, lorsqu'on portera le tableau dans la sacristie, est-ce que le saint entrera tout seul? est-ce que son oratoire restera à la porte? L'homme de lettres aura donc raison de dire : « La pauvre chose! » et l'artiste : « La belle chose que ce tableau! » Ils auront raison tous les deux.

Le livret annonce plusieurs autres tableaux de Vien sous un même numéro. Cependant il n'y en a point, à moins qu'on ne comprenne parmi les ouvrages du mari ceux de sa femme.

LA GRENÉE.

Nimium ne crede colori.

Il me prend envie, mon ami, de vous démontrer que, sans mentir, il est cependant bien rare que nous disions la vérité. Pour cet effet, je prends l'objet le plus simple, un beau buste antique de Socrate, d'Aristide, de Marc-Aurèle ou de Trajan, et je place devant ce buste l'abbé Morellet, Marmontel et Naigeon, trois correspondants qui doivent le lendemain vous en écrire leur pensée : vous aurez trois éloges très-différents ; auquel vous en tiendrez-vous? Sera-ce au mot froid de l'abbé, ou à la sentence épigrammatique, à la phrase ingénieuse de l'académicien, ou à la ligne brûlante du jeune homme? Autant d'hommes, autant de jugements. Nous sommes tous diversement organisés. Nous n'avons aucun la même dose de sensibilité. Nous nous servons tous à notre manière d'un instrument vicieux en lui-même, l'idiome qui rend toujours trop ou trop peu ; et nous adressons les sons de cet instrument à cent auditeurs qui écoutent, entendent, pensent et sentent diversement. La nature nous départit à tous, par l'entremise des sens, une multitude de petits cartons sur lesquels elle a tracé le profil de la vérité.

1. Voir le Salon de 1765.

La découpure belle, rigoureuse et juste, serait celle qui suivrait le trait délié dans tous ses points, et qui le diviserait en deux. La découpure de l'homme d'un grand sens et d'un grand goût en approche le plus. Celle de l'enthousiaste, de l'homme sensible, de l'esprit chaud, prompt, violent, malintentionné, jaloux, blesse le trait. Son ciseau, conduit par l'ignorance ou la passion, vacille et se porte tantôt trop en dedans, tantôt trop en dehors. Celui de l'envie taille en dedans du profil une image qui ne ressemble à rien.

Or il ne s'agit pas ici, mon ami, d'un buste, d'une figure, mais d'une scène où il y a quelquefois quatre, cinq, huit, dix, vingt figures; et vous croyez que mon ciseau suivra rigoureusement le contour délié de toutes ces figures? A d'autres! Cela ne se peut. Dans un moment, l'œil est louche; dans un autre, les lames du ciseau sont émoussées, ou la main n'est pas sûre; et puis jugez d'après cela de la confiance que vous devez à mes découpures; et, que cela soit dit en passant, pour l'acquit de ma conscience et la consolation de M. La Grenée.

Commençons par ses quatre tableaux de même grandeur, représentant les quatre états : le *Peuple*, le *Clergé*, la *Robe* et l'*Épée*.

23. L'ÉPÉE, OU BELLONE PRÉSENTANT A MARS LES RÊNES DE SES CHEVAUX[1].

Qu'est-ce que cela signifie? Rien, ou pas grand'chose. On voit à gauche un petit Mars de quinze ans, dont le casque rabattu fort à propos dérobe la physionomie mesquine. Il est renversé en arrière, comme s'il avait peur de Bellone ou de ses chevaux. Il a le bras droit appuyé sur son bouclier, et l'autre porté en avant, vers les rênes qui lui sont présentées. A gauche, une grosse, lourde, massive, ignoble palefrenière de Bellone se renverse en sens contraire de Mars, en sorte que les pieds de ces deux figures prolongées venant à se rencontrer, elles formeraient un grand V consonne. Belle manière de grouper! N'eût-il pas été mieux de laisser le Mars fièrement debout, et de montrer la déesse violente s'élançant vers lui, et lui pré-

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 2 1/2 de large.

sentant les rênes? Derrière Bellone, sur le fond, deux chevaux de bois qui voudraient hennir, écumer de la bouche, vivre des naseaux, mais qui ne le peuvent, parce qu'ils sont d'un bois bien dur, bien poli, bien raide et bien lissé. Le morceau, du reste, surtout le Mars, est très-vigoureux, et le tout d'une touche plus décidée que de coutume. Mais où est le caractère du dieu des batailles? où est celui de Bellone? où est la verve? Comment reconnaître dans ce morceau le dieu dont le cri est comme celui de dix mille hommes! Comparez ce tableau avec celui du poëte qui dit : « Sa tête sortait d'entre les nuées, ses yeux étaient ardents, sa bouche était entr'ouverte, ses chevaux soufflaient le feu de leurs narines, et le fer de sa lance perçait la nue. » Et cette Bellone, est-ce la déesse horrible qui ne respire que le sang et le carnage, dont les dieux retiennent les bras retournés sur son dos, et chargés de chaînes, qu'elle secoue sans cesse, et qui ne tombent que quand il plaît au ciel irrité de châtier la terre? Rien n'est plus difficile à imaginer que ces sortes de figures; il faut qu'elles soient de grand caractère; il faut qu'elles soient belles, et cependant qu'elles inspirent l'effroi. Peintres modernes, abandonnez ces symboles à la fureur et au pinceau de Rubens. Il n'y a que la force de son expression et de sa couleur qui puisse les faire supporter.

24. LA ROBE, OU LA JUSTICE QUE L'INNOCENCE DÉSARME, ET A QUI LA PRUDENCE APPLAUDIT[1].

Était-il possible d'imaginer rien de plus pauvre, de plus froid, de plus plat? et si l'on n'écrit pas une légende au-dessous du tableau, qui est-ce qui en entendra le sujet? Au centre, la Justice; si vous voulez, monsieur La Grenée; car vous ferez de cette tête jeune et gracieuse tout ce qu'il vous plaira : une vierge, la patronne de Nanterre, une nymphe, une bergère, puisqu'il ne s'agit que de donner des noms. On la voit de face. Elle tient de sa main gauche une balance suspendue, dont les plats de niveau sont également chargés de lauriers. Un petit Génie placé sur la droite, debout et sur le devant proche d'elle, lui ôte son glaive des mains. A gauche, derrière la Justice, la

1. Mêmes dimensions que le précédent.

Prudence étendue à terre, le corps appuyé sur le coude, son miroir à la main, considère les deux autres figures avec satisfaction; et j'y consens, si elle se connaît en peinture; car tout y est du plus beau faire; mais peu de caractère, mesquin, sans jugement, sans idée. Cela parle aux yeux; mais cela ne dit pas le mot à l'esprit ni au cœur. Si l'on pense, si l'on rêve à quelque chose, c'est à la beauté de la touche, aux draperies, aux têtes, aux pieds, aux mains et à la froideur, à l'obscurité, à l'ineptie de la composition. Je veux que le diable m'emporte si je comprends rien à ce Génie, à ces lauriers, à cette épée. Maudit maître à écrire, n'écriras-tu jamais une ligne qui réponde à la beauté de ton écriture?

22. LE CLERGÉ, OU LA RELIGION QUI CONVERSE AVEC LA VÉRITÉ[1].

C'est pis que jamais. Autre logogriphe plus froid, plus impertinent, plus obscur encore que les précédents. Ces deux figures rappellent la scène de Panurge et de l'Anglais qui arguaient par signes en Sorbonne.

A droite, une petite Religionnette de treize à quatorze ans, accroupie à terre, voilée, le bras gauche posé sur un livre ouvert et plus grand qu'elle; l'autre bras pendant, et la main sur le genou; l'index de cette main, je crois, dirigé vers le livre. Devant elle une Vérité, son aînée de quelques années, toute nue, sèche, blafarde, sans tétons; le corps hommasse, le bras et l'index de la main droite dirigés vers le ciel; et ce bras dont le raccourci n'est pas assez senti, de trois ou quatre ans plus jeune que le reste de la figure; derrière cette Vérité, un petit Génie renversé sur un nuage. Eh bien, mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Çà, mettez votre esprit à la torture, et dites-moi le sens qu'il y a là dedans. Je gage que La Grenée n'en sait pas là-dessus plus que nous. Et puis, qui s'est jamais avisé de montrer la Religion, la Vérité, la Justice, les êtres les plus vénérables, les êtres du monde les plus anciens, sous des symboles aussi puérils? De bonne foi, sont-ce là leur caractère, leur expression? Monsieur La Grenée, si un élève de l'école de

1. Mêmes dimensions que le précédent.

Raphaël ou des Carraches en avait fait autant, n'en aurait-il pas eu les oreilles tirées d'un demi-pied; et le maître ne lui aurait-il pas dit : « Petit bélître, à qui donneras-tu donc de la grandeur, de la solennité, de la majesté, si tu n'en donnes pas à la Religion, à la Justice, à la Vérité? » Mais, me répond l'artiste, vous ne savez donc pas que ces vertus sont des dessus de porte pour un receveur général des finances? Je hausse les épaules, et je me tais, après avoir avoir dit à M. de La Grenée un petit mot sur le genre allégorique.

Une bonne fois pour toutes, sachez, monsieur de La Grenée, qu'en général le symbole est froid, et qu'on ne peut lui ôter ce froid insipide, mortel, que par la simplicité, la force, la sublimité de l'idée.

Sachez qu'en général le symbole est obscur, et qu'il n'y a sorte de précaution qu'il ne faille prendre pour être clair.

Voulez-vous quelques exemples du genre allégorique, qui soient ingénieux et piquants? je les prendrai dans le style satirique et plaisant, parce que je m'ennuie d'être triste.

Imaginez un enfant qui vient de souffler une grosse bulle. La bulle vole; l'enfant qui l'a soufflée tremble, baisse la tête; il craint que la bulle ne l'écrase en tombant sur lui. Cela parle, cela s'entend : c'est l'emblème du superstitieux.

Imaginez un autre enfant qui s'enfuit devant un essaim d'abeilles dont il a frappé la ruche du pied, et qui le poursuivent. Cela parle, et cela s'entend : c'est l'emblème du méchant.

Imaginez un atelier de sculpteur en bois; il a le ciseau à la main, il est devant son établi, il a ébauché un ibis dont on commence à discerner le bec et les pattes. Sa femme est prosternée devant l'oiseau informe, et contraint son enfant à fléchir le genou comme elle. Cela parle encore, et cela s'entend sans dire le mot.

Imaginez un aigle qui cherche à s'élever dans les airs, et qui est arrêté dans son essor par un soliveau; ou, si vous l'aimez mieux, imaginez dans un pays où il y aurait une loi absurde qui défendrait d'écrire sur la finance, au bout d'un pont, un charlatan ayant derrière lui, au haut d'une perche, une pancarte où on lirait : *De par le roi et M. le contrôleur général*, et devant lui une petite table avec des gobelets entre deux flam-

beaux. Tandis qu'un grand nombre de spectateurs s'amusent à lui voir faire ses tours, il souffle les bougies; et au même instant tous les spectateurs mettent leurs mains sur leurs poches.

Monsieur de La Grenée, sachez qu'une allégorie commune, quoique neuve, est mauvaise; et qu'une allégorie sublime n'est bonne qu'une fois. C'est un bon mot usé, dès qu'il est redit.

25. LE TIERS ÉTAT, OU L'AGRICULTURE ET LE COMMERCE QUI AMÈNENT L'ABONDANCE[1].

Au centre, sur le fond, Mercure, le bras gauche jeté sur les épaules de l'Abondance, l'autre bras tourné vers la même figure, dans la position et l'action d'un protecteur qui la présente à l'Agriculture. Mercure tient son caducée de la main gauche; il a aux deux côtés de sa tête deux ailes éployées, d'assez mauvais goût. L'Abondance, sa corne sous son bras gauche, s'avance vers l'Agriculture. Il tombe de cette corne tous les signes de la richesse. A gauche du tableau, l'Agriculture, la tête couronnée d'épis, offre ses bras ouverts à Mercure et à sa compagne. Derrière l'Agriculture. c'est un enfant vu par le dos, et chargé d'une gerbe qu'il emporte. Traduisons cette composition. Voilà le Commerce qui présente l'Abondance à l'Agriculture. Quel galimatias! Ce même galimatias pourrait tout aussi bien être rendu par l'Abondance, qui présenterait le Commerce à l'Agriculture, ou par l'Agriculture, qui présenterait le Commerce à l'Abondance; en un mot, en autant de façons qu'il y a de manières de combiner trois figures. Quelle pauvreté! quelle misère! Attendez-vous, mon ami, à la répétition fréquente de cette exclamation. Du reste, tableau peint à merveille. L'Agriculture est une figure charmante, mais tout à fait charmante, et par la grâce de son contour, et par l'effet de la demi-teinte. Tout le monde accourt : on admire; mais personne ne se demande qu'est-ce que cela signifie? Ces quatre morceaux sont d'un pinceau moelleux. Celui de la Religion et de la Vérité est seulement, je ne puis pas dire sale, mais bien un peu gris.

1. Mêmes dimensions que le précédent.

33. LE CHASTE JOSEPH[1].

On voit à gauche la femme adultère, toute nue, assise sur le bord de sa couche ; elle est belle, très-belle de visage et de toute sa personne ; belles formes, belle peau, belles cuisses, belle gorge, belles chairs, beaux bras, beaux pieds, belles mains, de la jeunesse, de la fraîcheur, de la noblesse. Je ne sais, pour moi, ce qu'il fallait au fils de Jacob ; je n'en aurais pas demandé davantage ; et je me suis quelquefois contenté de moins. Il est vrai que je n'ai pas l'honneur d'être fils d'un patriarche. Joseph se sauve ; il détourne ses regards des charmes qu'on lui offre ? non, c'est l'expression qu'il devrait avoir, et qu'il n'a point. Il a horreur du crime qu'on lui propose ? non, on ne sait ce qu'il sent ; il ne sent rien. La femme le retient par le haut de son vêtement. L'effort a déshabillé ce côté de la poitrine ; et le dos de la main de la femme touche à son sein. Cela est bien ; cela, c'est une idée voluptueuse. Monsieur de La Grenée, qui vous l'a suggérée ? Rien à dire, ni pour la couleur, ni pour le dessin, ni pour le faire. Seulement la tête de cette femme est un peu découpée, l'œil droit va tomber de son orbite ; la partie qui attache en devant son bras gauche au tronc ou la distance de la clavicule au-dessus de l'aisselle, prend trop d'espace ; le bras ne se sépare pas assez là. Malgré ces petits défauts, cela est beau, très-beau. Mais le Joseph est un sot ; mais la femme est froide, sans passion, sans chaleur d'âme, sans feu dans ses regards, sans désir sur ses lèvres ; c'est un guet-apens qu'elle va commettre. Mon ami, tu es plein de grâce, tu peins, tu dessines à merveille, mais tu n'as ni imagination ni esprit ; tu sais étudier la nature, mais tu ignores le cœur humain. Sans l'excellence de ton faire, tu serais au dernier rang. Encore y aurait-il bien à dire sur ce faire. Il est gras, empâté, séduisant ; mais en sortira-t-il jamais une vérité forte, un effet qui réponde à celui du pinceau de Rubens, de Van Dyck ? Fait-on de la chair vivante, animée, sans glacis et sans transparents ? je l'ignore et je le demande.

1. Petit tableau de 13 pouces sur 9.

32. LA CHASTE SUZANNE[1].

Je ne sais, mon ami, si je ne vais pas me répéter, et si ce qui suit ne se trouve pas déjà dans un de mes Salons précédents[2].

Un peintre italien avait imaginé ce sujet d'une manière très-ingénieuse ; il avait placé les deux vieillards à droite sur le fond. La Suzanne était debout sur le devant; pour se dérober aux regards des vieillards, elle avait porté toute sa draperie de leur côté, et restait exposée toute nue aux yeux du spectateur du tableau. Cette action de la Suzanne était si naturelle, qu'on ne s'apercevait que de réflexion, de l'intention du peintre et de l'indécence de la figure, si toutefois il y avait indécence. Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose point de témoins. Une femme nue n'est point indécente; c'est une femme troussée qui l'est. Supposez devant vous la *Vénus de Médicis*, et dites-moi si sa nudité vous offensera. Mais chaussez les pieds de cette Vénus de deux petites mules brodées; attachez sur son genou, avec des jarretières couleur de rose, un bas blanc bien tiré; ajustez sur sa tête un bout de cornette; et vous sentirez fortement la différence du décent et de l'indécent; c'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre. Je crois vous avoir déjà dit tout cela ; mais n'importe.

Dans la composition de La Grenée, les vieillards sont à gauche debout, bien beaux, bien coloriés, bien drapés, bien froids.

Tout le monde connaît ici cette belle comtesse de Sabran, qui a captivé si longtemps Philippe d'Orléans, régent. Elle avait dissipé une fortune immense; et il y eut un temps où elle n'avait plus rien et devait à toute la terre : à son boucher, à son boulanger, à ses femmes, à ses valets, à sa couturière, à son cordonnier. Celui-ci vint un jour essayer d'en tirer quelque chose. « Mon enfant, dit la comtesse, il y a longtemps que je te dois, je le sais. Mais comment veux-tu que je fasse? Je suis sans le sou : je suis toute nue, et si pauvre qu'on me voit le

1. Petit tableau, pendant du précédent.

2. A propos de la *Chaste Suzanne* de Carle Van Loo, exposée au Salon de 1765. (Br.)

cul; » et, tout en parlant ainsi, elle troussait ses cotillons et montrait son derrière à son cordonnier, qui, touché, attendri, disait en s'en allant : « Ma foi, cela est vrai. » Le cordonnier pleurait d'un côté; les femmes de la comtesse riaient de l'autre; c'est que la comtesse, indécente pour ses femmes, était décente, intéressante, pathétique même, pour son cordonnier.

Mais ce n'est pas là ce que je voulais dire. — Et que voulez-vous donc dire? — Une autre sottise : on en dit tant, sans le savoir, qu'il faut bien avoir quelquefois la conscience de quelques-unes. Je voulais dire que dans un âge avancé la comtesse était forcée d'accepter le souper qu'on lui offrait; elle fut invitée par le commissaire Le Comte; elle se rendit à l'heure. Le commissaire, qui était poli, descendit pour recevoir la belle, pauvre et vieille comtesse; elle était accompagnée d'un cavalier qui lui donnait la main. Ils montent. Le commissaire les suit. La comtesse lui exposait, en montant, une jolie jambe, et au-dessus de cette jambe, une croupe si rebondie, si bien dessinée par ses jupons, si intéressante, que le commissaire, succombant à la tentation, glisse doucement une main et l'applique sur cette croupe. La comtesse, grande logicienne, se retourne sans s'émouvoir, porte la main sur le commissaire, à l'endroit où elle espérait reconnaître la cause de son insolence et son excuse; mais ne l'y trouvant point, elle lui détache un bon soufflet[1]. Eh bien, mon ami, voilà comment la Suzanne de La Grenée en aurait usé avec les vieillards, si elle avait eu la même dialectique. Je ne sais ce qu'ils lui disent; mais je suis sûr qu'elle les aurait fort embarrassés, si elle leur eût adressé le propos d'une de nos femmes à un homme qui la reconduisait dans son équipage, et qui tenait, chemin faisant, un discours dont le ton ne lui paraissait pas proportionné à la chose : « Monsieur, prenez-y garde; je vais me rendre. » Les vieillards sont donc froids et mauvais. Pour la Suzanne, elle est belle et très-belle; elle ne manque pas d'expression; elle se couvre; elle a les regards tournés vers le ciel; elle l'appelle à son secours. Mais sa douleur et son effroi contrastent si bizarrement avec la tranquillité des vieillards, que, si le sujet n'était pas connu, on aurait peine à le deviner. On prendrait tout au

1. Quel joli conte! Il est pourtant vrai et très-vrai, je l'ai su dans son temps. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

plus ces deux personnages pour deux parents de cette femme à qui ils sont venus indiscrètement annoncer une fâcheuse nouvelle. Du reste, toujours le plus beau faire, et toujours mal employé. C'est une belle main qui trace des choses insignifiantes, dans les plus beaux caractères; un bel exemple de Rossignol ou de Royllet[1].

Vous voyez, mon ami, que je deviens ordurier, comme tous les vieillards. Il vient un temps où la liberté du ton ne pouvant plus rendre les mœurs suspectes, nous ne balançons pas à préférer l'expression cynique qui est toujours la plus simple; c'est du moins la raison que je rendais à des femmes, de la grossièreté prétendue avec laquelle elles accusaient les premiers chapitres de la *Défense de mon oncle*[2] d'être écrits. Une d'entre elles, que vous connaissez bien, satisfaite ou non de ma raison, me dit : « Monsieur, n'insistez pas là-dessus davantage; car vous me feriez croire que j'ai toujours été vieille. » C'est celle qui fait tous les matins son oraison dans Montaigne, et qui a appris de lui, bien ou mal à propos, à voir plus de malhonnêteté dans les choses que dans les mots.

31. L'AMOUR RÉMOULEUR[3].

Composition qui demandait de la finesse, de l'esprit, de la grâce, de la gentillesse, en un mot, tout ce qui peut faire valoir ces bagatelles. Eh bien! elle est lourde et maussade. La scène se passe au devant d'un paysage. Ah! quel paysage! il est pesant, les arbres comme on les voit au-dessus des portes du pont Notre-Dame[4]; nul air entre leurs troncs et leurs branches; nulle légèreté; nulle touche aux feuilles; elles sont si fortement collées les unes aux autres, que le plus violent ouragan n'en enlèverait pas une. A droite, un Amour accroupi devant la meule, et l'arrosant avec de l'eau qu'il puise avec le creux de

1. Fameux maîtres d'écriture. L'article ÉCRITURE de l'*Encyclopédie* est du premier. (BR.)

2. Brochure que Voltaire publia en 1767 en réponse à la critique de sa *Philosophie de l'Histoire*, que Larcher, répétiteur au collége Mazarin, venait de faire paraître sous ce titre : *Supplément à la Philosophie de l'Histoire*. (BR.)

3. Tableau de 14 pouces de large sur 11 pouces de haut.

4. Le pont Notre-Dame était encore, à cette époque, couvert de maisons.

sa main, dans une terrine placée devant lui. Ensuite, sur le même plan, l'*Amour rémouleur* couché sur le ventre, sur ce bâti de bois que les ouvriers appellent la planche, et aiguisant une de ses flèches. A côté, au-dessous de lui, sur le devant, un troisième Amour tourneur de roue, les mains appliquées à la manivelle.

Cela est infiniment moins vrai, moins intéressant, moins en mouvement que la même scène, si elle se passait dans la boutique d'un coutelier, par ses bambins, un jour de dimanche, dans l'absence du père et de la mère. Je verrais la boutique, la forge, les soufflets, les meules, les poulies suspendues, les marteaux, les tenailles, les limes, avec tous les autres outils. Je verrais un des enfants qui ferait le guet à la porte. J'en verrais un autre monté sur une escabelle, qui aurait mis le feu à la forge et qui martellerait sur l'enclume; d'autres qui limeraient à l'étau, et tous ces petits bélîtres ébouriffés, guenilleux, me plairaient infiniment plus que ces gros Amours froids, plats, joufflus et nus. Mais celui qui a fait le premier de ces tableaux n'aurait jamais fait le second; il faut un tout autre talent. Ma composition serait pleine de vie, de variété, et de ce que les artistes appellent ragoût. La sienne n'en a pas une miette; mauvais tableau; et voilà l'effet de tous ces sujets allégoriques empruntés de la mythologie païenne. Les peintres se jettent dans cette mythologie; ils perdent le goût des événements naturels de la vie; et il ne sort plus de leurs pinceaux que des scènes indécentes, folles, extravagantes, idéales, ou tout au moins vides d'intérêt; car, que m'importe toutes les aventures malhonnêtes de Jupiter, de Vénus, d'Hercule, d'Hébé, de Ganymède, et des autres divinités de la fable? Est-ce qu'un trait comique pris dans nos mœurs, est-ce qu'un trait pathétique pris dans notre histoire ne m'attachera pas autrement?... J'en conviens, dites-vous; pourquoi donc, ajoutez-vous, l'art se tourne-t-il si rarement de ce côté?... Il y en a bien des raisons, mon ami. La première, c'est que les sujets réels sont infiniment plus difficiles à traiter, et qu'ils exigent un goût étonnant de vérité. La seconde, c'est que les jeunes élèves préfèrent et doivent préférer les scènes où ils peuvent transporter les figures d'après lesquelles ils ont fait leurs premières études. La troisième, c'est que le nu est si beau dans la peinture et

dans la sculpture, et que le nu n'est pas dans notre costume. La quatrième, c'est que rien n'est si mesquin, si pauvre, si maussade, si ingrat que nos vêtements. La cinquième, c'est que ces natures mythologiques, fabuleuses, sont plus grandes et plus belles, ou, pour mieux dire, plus voisines des règles conventionnelles du dessin. Mais une chose qui me surprendrait si nous n'étions pas des pelotons de contradictions, c'est qu'on accorde aux peintres une licence qu'on refuse aux poëtes. Greuze exposera demain sur la toile la mort de Henri IV; il montrera le jacobin qui enfonce le couteau dans le ventre de Henri III; et cela, sans qu'on s'en formalise; et on ne permettra pas au poëte de rien mettre de semblable en scène.

20. JUPITER ET JUNON, SUR LE MONT IDA, ENDORMIS PAR MORPHÉE[1].

A droite, c'est un Morphée très-agréablement posé sur des nuées; il déploie deux grandes ailes de chauve-souris à désespérer notre ami M. Le Romain, qui a pris les ailes en aversion. Jupiter est assis; Morphée le touche de ses pavots, et sa tête tombe en devant. Mais qu'est-ce que ces nuées lanugineuses qui le ceignent? Sa chair est d'un jeune homme, et son caractère d'un vieillard. Sa tête est d'un Silène, petite, courte, enluminée; les artistes diront bien peinte, mais laissez-les dire. La couronne chancelle sur cette tête. Junon, sur le devant, à droite, a la main droite posée sur celle de Jupiter assoupi; le bras gauche étendu sur ses propres cuisses, et la tête appuyée contre la poitrine de son époux. Le bras gauche de Jupiter est passé sur les reins de sa femme, et son bras droit est porté sur des nuées vraiment assez solides pour le soutenir. Quoi! c'est là cette tête majestueuse, cette fière Junon? Vous vous moquez, monsieur de La Grenée. Je la connais; je l'ai vue cent fois chez le vieux poëte. La vôtre, c'est une Hébé, c'est une Vestale, c'est une Iphigénie, c'est tout ce qu'il vous plaira. Mais dites-moi s'il y a du sens à l'avoir vêtue, et si modestement vêtue. Vous ne savez donc pas ce qu'elle est venue faire là? Elle devait être

1. Tableau cintré de 3 pieds 9 pouces de haut sur 3 pieds de large, pour la chambre à coucher du roi à Bellevue.

nue, toute nue, vous dis-je; sans autre ornement que la ceinture de Vénus qu'elle emprunta ce jour qu'elle avait le dessein intéressé de plaire à son époux. (Bonne leçon pour vous, époux de Paris, époux de tous les lieux du monde. Méfiez-vous de vos femmes lorsqu'elles prendront la peine de se parer pour vous; gare la requête qui suivra.) Et vous appelez cela la jouissance du souverain des dieux et de la première des déesses! Et ce Jupiter-là, c'est celui qui ébranle l'Olympe du mouvement de ses noirs sourcils? Est-ce que Morphée ne pouvait être mieux désigné que par ses ailes de nuit? Et le lieu de la scène, où en est le merveilleux et le sauvage? Où sont ces fleurs qui sortirent subitement du sein de la terre pour former un lit à la déesse, un lit voluptueux au milieu des frimas, de la glace et des torrents? Où est ce nuage d'or d'où tombaient des gouttes argentées, qui descendit sur eux, et qui les enveloppa? Vous allez me faire relire l'endroit d'Homère; et vous n'y gagnerez pas.

« Le dieu qui rassemble les nuages dit à son épouse : « Rassurez-vous; un nuage d'or va vous envelopper, et le rayon le « plus perçant de l'astre du jour ne vous atteindra pas. » A l'instant il jeta ses bras sacrés autour d'elle. La terre s'entr'ouvrit et se hâta de produire des fleurs. On vit descendre audessus de leurs têtes le nuage d'or, d'où s'échappaient des gouttes d'une rosée étincelante. Le père des hommes et des dieux, enchaîné par l'Amour et vaincu par le Sommeil, s'endormait ainsi sur la cime escarpée de l'Ida; et Morphée s'en allait à tire-d'aile vers les vaisseaux des Grecs, annoncer à Neptune, qui ceint la terre, que Jupiter sommeillait. »

Le moment que l'artiste a choisi est donc celui où l'Amour et le Sommeil ont disposé de Jupiter; et je demande si l'on aperçoit dans toute sa composition le moindre vestige de cet instant d'ivresse et de volupté. O Vénus! c'est en vain que tu as prêté ta ceinture à Junon. Cet artiste la lui a bien arrachée. Je vois une jouissance dans le poëte. Je ne vois ici qu'une jeune fille, qui repose ou qui fait semblant de reposer sur le sein de son père. Et le faire? Oh! toujours très-beau; les étoffes ici sont même plus rompues, moins entières que dans ses autres compositions. Et cette tête de Jupiter dont j'ai très-mal parlé? Vraiment bien peinte; c'est un Jupiter bien colorié, bien vigoureux, bien chaud, barbe bien faite, oh! pour cela bien empâtée!

Mais son grand front? mais ces cheveux qui se mirent une fois à flotter sur la tête du dieu? mais ces os saillants et larges de l'orbite, qui renfermaient ses grandes paupières et ses grands yeux noirs? mais ces joues larges et tranquilles? mais l'ensemble majestueux et imposant de son visage, où est-il? Dans le poëte.

26. MERCURE, HERSÉ ET AGLAURE JALOUSE DE SA SOEUR[1].

Hersé, à gauche, est assise. Elle a la jambe droite étendue et posée sur le genou gauche de Mercure. On la voit de profil. Mercure, vu de face, est assis devant elle un peu plus bas et un peu plus sur le fond. Tout à fait sur la droite, Aglaure, écartant un rideau, regarde d'un œil de colère et jaloux le bonheur de sa sœur. Les artistes vous diront peut-être que les figures principales sont lourdes de dessin et de couleur, et sans passages de teintes. Je ne sais s'ils ont raison; mais, après m'être rappelé la nature, je me suis écrié, en dépit d'eux et de leur jugement : « O les belles chairs, les beaux pieds, les beaux bras, les belles mains, la belle peau ! » La vie, le sang et son incarnat transpirent à travers; je suis, sous cette enveloppe délicate et sensible, le cours imperceptible et bleuâtre des veines et des artères. Je parle d'Hersé et de Mercure. Les chairs de l'art luttent contre les chairs de Nature. Approchez votre main de la toile; et vous verrez que l'imitation est aussi forte que la réalité, et qu'elle l'emporte sur elle par la beauté des formes. On ne se lasse pas de parcourir le cou, les bras, la gorge, les pieds, les mains, la tête d'Hersé. J'y porte mes lèvres, et je couvre de baisers tous ces charmes. O Mercure! que fais-tu? qu'attends-tu? Tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu ne t'en saisis pas, et tu ne la dévores pas? et tu ne vois pas l'ivresse d'amour qui s'empare de cette jeune innocente; et tu n'ajoutes pas au désordre de son âme et de ses sens le désordre de ses vêtements? et tu ne t'élances pas sur elle, dieu des filoux!... Aux traits de la passion se joignent, sur le visage d'Hersé, la candeur, l'ingénuité, la douceur et la simplicité. La tête de Mercure est passionnée, attentive, fine, avec des vestiges bien

1. Tableau de 2 pieds 2 pouces de large sur 1 pied 9 pouces de haut.

marqués du caractère perfide et libertin du dieu. La chaleur perce à travers les pores de ces deux figures. Oui, messieurs de l'Académie, je persiste; c'est, à mon sens et au sentiment de Le Moyne, le plus beau faire imaginable.

Je sentais toutes ces choses, et j'en étais transporté, lorsque, m'étant un peu éloigné du tableau, je poussai un cri de douleur, comme si j'avais été heurté d'un coup violent. C'était une incorrection, mais une si cruelle incorrection de dessin, que j'éprouvai une peine mortelle de voir une des meilleures compositions du Salon gâtée par un défaut énorme. Cette jambe d'Hersé, à l'extrémité de laquelle il y a un si beau pied ; cette jambe étendue et posée sur le genou, sur ce si beau, si précieux genou de Mercure, est de quatre grands doigts trop longue; en sorte que, laissant ce beau pied à sa place, et raccourcissant cette jambe de son excès, il s'en manquerait beaucoup, mais beaucoup, qu'elle tînt au corps; défaut qui en a entraîné un autre, c'est qu'en la suivant sous la draperie, on ne sait où la rapporter. Certainement, si Mercure n'a besoin que d'une cuisse, il peut emporter celle-ci sous son bras, sans qu'Hersé puisse s'en douter. Le Mercure est très-savant des bras, du cou, de la poitrine, des flancs; mais on sent qu'il a été dessiné d'après la statue de Pigalle. Le peintre lui a planté encore ici deux ailes à la tête, qui ne font pas mieux qu'ailleurs. J'ai pensé ne vous rien dire d'Aglaure; c'est qu'elle est froide, plate, mesquine, raide de position, faible de couleur, nulle d'expression. Si vous pouvez pardonner à cet ouvrage ce petit nombre de défauts, couvrez-le d'or sur la parole de Le Moyne. La draperie d'Aglaure est large, simple et juste. Elle dérobe en partie des jambes et des cuisses qu'on aurait grand plaisir à voir. Le rideau du fond, si je m'en souviens bien, fait assez mal, et n'imite pas trop l'étoffe de soie. Je ne sais où l'artiste a pris l'expression niaise d'Hersé; elle n'est point du tout commune; mais il la répétera tant dans ses compositions futures, qu'elle le deviendra.

28. PERSÉE, APRÈS AVOIR DÉLIVRÉ ANDROMÈDE[1].

A droite, dans des nuages, le cheval Pégase qui s'en retourne.

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

Ces nuages, qui partent de l'angle supérieur droit de la scène et du fond, s'étendent en serpentant et descendent jusqu'à l'angle inférieur gauche, où ils se boursoufllent à terre en s'épaississant. Qu'est-ce que cela signifie? A quel propos cette longue et lourde traînée nébuleuse? est-ce Pégase qui l'a laissée après lui? Tout à fait à droite, et sur le devant au milieu des eaux, le rocher auquel Andromède était attachée. Au pied de ce rocher, en allant vers la gauche, un plat monstre d'un vert sale, fait et peint à la manufacture de Nevers, la gueule béante, la tête retournée, et regardant froidement la proie qui lui est ravie; puis un espace de mer ou d'eaux ternes, mates, compactes, qui s'étendent autour du rocher. Vers le fond et sur la gauche, au-dessus de ces eaux, au-dessous de Pégase, sur la traînée nébuleuse, un petit Amour tenant le bout d'une guirlande de fleurs; fort au-dessous de cet Amour, plus sur le devant et vers la gauche, Persée un pied sur le rivage, l'autre dans l'eau, emportant entre ses bras Andromède, et l'emportant sans passion, sans chaleur, sans effort, quoiqu'il soit ou doive être amoureux, et qu'Andromède, bien potelée, bien grasse, bien nourrie, n'ayant rien perdu ni de ses chairs ni de son embonpoint dans sa chaîne et sur son rocher, soit très-lourde et très-pesante. Nul désordre qui marque la conquête, pas le moindre trait de conformité avec un rapt après un combat. C'est un homme vigoureux, qui aide une femme à traverser un ruisseau. Cette Andromède nue est blanche et froide comme le marbre. A son expression et à sa longue chevelure blonde, lisse et séparée sur le milieu du front, c'est une Madeleine qu'il en fera quand il voudra. Ce peintre n'a que deux ou trois têtes qui roulent dans la sienne, et qu'il fourre partout. Sur le rivage, à quelque distance du groupe d'Andromède et de Persée, un second Amour tient l'autre extrémité de la guirlande de fleurs qui va serpentant par derrière les deux amants; en sorte qu'il semble que le projet des deux Amours soit de les enlacer. Quand je me représente ce monstre de faïence et cette grosse, épaisse fumée qui coupe la scène en diagonale, et qui s'arrondit à terre en ballons sous les pieds d'Andromède, je ne saurais m'empêcher d'en rire. Entre cet Amour et le groupe d'Andromède et de Persée, tout à fait sur le devant, il y a un petit Amour couché à terre, appuyé contre le casque et l'épée de

Persée, et regardant tranquillement l'enlèvement. Tout à fait à gauche et sur le devant, la scène se termine par des arbres. Persée a encore un pied dans l'eau ; à peine est-il vainqueur du monstre, pourquoi donc son épée et son casque sont-ils à terre ? est-ce ce petit Amour qui l'en a débarrassé ? Rien ne le dit ; et c'est une idée bien tirée par les cheveux ; il faudrait que cela fût évident pour n'être pas absurde, ridicule. J'ai vraiment l'âme chagrine de voir un si beau faire, un moyen aussi rare, aussi précieux, si propre à de grands effets, réduit à rien. Le meilleur emploi que cet homme pourrait faire de son talent, ce serait de peindre des têtes en petit nombre, beaucoup de bras, des pieds et des mains, pour servir d'études aux élèves.

29. RETOUR D'ULYSSE ET DE TÉLÉMAQUE AUPRÈS DE PÉNÉLOPE[1].

Si j'entreprends jamais le traité de l'art de ramper en peinture, le bel exemple d'insipidité et de contre-sens !

A droite sur le fond, porté sur des nuées et renversé en arrière, un bout de Mercure. Ulysse tout nu, sur le devant, se présentant à Pénélope assise au-dessus d'une estrade à laquelle on monte par quelques degrés ; il tend la main à Pénélope, et il reçoit la sienne. Sur le fond, Télémaque à deux genoux devant sa mère.

De cet Ulysse si fin, si rusé, d'un caractère si connu, et dans un instant dont l'expression est si déterminée, savez-vous ce qu'il en a fait? un rustre ignoble, sot et niais. Mettez-lui une coquille à la main, et jetez-lui une peau de mouton sur les épaules ; et vous aurez un saint Jean prêt à baptiser le Christ. Et pourquoi ce personnage est-il nu ? Je ne sais ce que Pénélope lui tracasse dans la main.

Ce Télémaque n'a pas quatre ans de moins que sa mère ; et puis il est froid, plat, sans caractère, sans expression, sans grâce, sans noblesse, sans aucun mouvement ; et cela, c'est un fils qui revoit sa mère ! c'est un enfant de bois ; il ignore le sentiment de la nature ; il n'a ni âme ni entrailles.

Pénélope, vue de profil, regarde au loin et montre du doigt quelque chose ; elle ne voit ni son fils ni son époux ; et voilà

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

ce qu'on appelle l'entrevue de trois personnes liées par les rapports les plus doux, les plus violents, les plus sacrés de la vie. C'est là un père! c'est là un fils! c'est là une mère! un fils qui a couru les plus grands périls pour retrouver son père! un père qui, après avoir exposé cent fois sa vie pendant la durée d'une guerre longue et cruelle, a été poursuivi sur les mers et sur les terres par la colère des dieux qui s'étaient plu à mettre sa constance à toutes les épreuves possibles! une mère, une épouse qui croyait avoir perdu son fils et son époux, et qui avait souffert pendant son absence toutes les insolences d'une multitude de princes voisins! Est-ce que cette femme ne devait pas se trouver mal entre les bras de son fils et de son époux? Est-ce que cet époux la soutenant ne devait pas me montrer la tendresse, l'intérêt, la joie dans toute leur énergie? Est-ce que cet enfant ne devait pas tenir une des mains de sa mère, la dévorer et l'arroser de larmes? Ce tableau, mon ami, est le sceau de la bêtise de La Grenée, sceau que rien ne rompra jamais. Trompé par le charme de son pinceau et par son succès dans des petits sujets tranquilles, où l'imagination est secourue par cent modèles supérieurs, j'avais dit de lui [1] : *Magnæ spes altera Romæ*. Je me rétracte. Que les artistes se prosternent tant qu'ils voudront devant son chevalet; pour nous, qui exigeons qu'une scène aussi intéressante s'adresse à notre cœur, qu'elle nous émeuve, qu'elle fasse couler nos larmes, nous cracherons sur la toile. — Quoi! sur cette Pénélope? sur cette figure la plus belle, peut-être, qu'il y ait au Salon? Voyez donc ce beau caractère de tête, de noblesse, cette belle draperie, ces beaux plis, voyez donc... — Je vois qu'en effaçant ces deux plates figures qui sont à côté d'elle, l'asseyant sur un trépied, j'aurai d'expression, d'attitude, d'action, d'ajustement, une sublime pythonisse. Je vois qu'en laissant à côté d'elle ces deux figures, mais leur donnant l'attention et le caractère qui conviennent au moment, vous en ferez une sibylle qu'ils auront interrogée, et qui leur montre du doigt dans le lointain les bonnes ou mauvaises aventures qui les attendent. J'aimerais encore mieux ce sujet travesti en ridicule, à la manière flamande : Ulysse, vieux bonhomme, de retour de la campagne, en chapeau pointu

1. Salon de 1765.

sur la tête, l'épée pendue à sa boutonnière, et l'escopette accrochée sur l'épaule; Télémaque avec le tablier de garçon brasseur, et Pénélope dans une taverne à bière, que cette froide, impertinente et absurde dignité.

27. RENAUD ET ARMIDE[1].

A gauche du tableau, ou à droite du spectateur, un bout de paysage, des arbres bien verts, d'un vert bien égal, bien lourd, bien épais : on ne saurait plus mal touché. Au pied de ces vilains arbres, un bout de roche. Sur ce bout de roche un riche coussin, sur ce riche coussin Armide assise; elle est triste et pensive; elle a pressenti l'inconstance de Renaud. Un de ses bras tombe mollement sur le coussin ; l'autre est jeté sur les épaules de Renaud, sa tête est penchée sur celle du guerrier volage : on ne la voit que de profil. Renaud est à ses genoux : on le voit de face. Sa main gauche va chercher celle d'Armide; sa main droite, s'approchant de sa poitrine, est dans la position d'un homme qui fait un serment. Ses yeux sont attachés sur les yeux d'Armide. La terre autour d'eux est jonchée de roses, de jonquilles, de fleurs qui naissent et qui s'épanouissent. J'aurais mieux aimé qu'elles fussent inclinées sur leur tige, et commençassent à se faner; Greuze n'y aurait pas manqué. On voit aux pieds de Renaud, plus vers la gauche, un jeune Amour debout, son carquois sur le dos, ses ailes déployées, son bandeau relevé, montrant à un de ses frères étendu à terre et désolé, la passion de Renaud pour Armide. Tout à fait à gauche sur le fond, deux autres Amours occupés, l'un debout, à soutenir le bouclier de Renaud, l'autre juché sur un arbre, à le suspendre à des branches; puis un autre bout de paysage, des arbres aussi monotones, aussi lourds, aussi compactes que ceux de la droite. Au delà de ces arbres, un peu dans le lointain, une portion du palais d'Armide. J'enrage, mon ami, je crois que si ce maudit La Grenée était là, je le battrais. Eh! chienne de bête, si tu n'as pas d'idées, que n'en vas-tu chercher chez ceux qui en ont, qui t'aiment, qui estiment ton talent, et qui t'en souffleraient? Je sais bien qu'en peinture ainsi qu'en littérature, on ne tire pas grand parti d'une idée d'emprunt; mais cela vaut encore mieux

1. Petit tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

que rien. Froide, mauvaise, insignifiante composition. Renaud, gros valet, joufflu, rebondi, sans grâce, sans finesse, sans autre expression que celle de ces drôles, de ces gros réjouis, qui rient par éclats, qui font tenir à nos fillettes les côtés de rire, et qui les croquent tout en riant : Armide, à l'avenant. Terrasse froide et dure, d'un vert tranchant qui blesse la vue ; arbres et paysages détestables ; scène insipide d'opéra ; c'est Pillot et Mlle Dubois[1] ; ni esprit, ni dignité, ni passion, ni poésie, ni mensonge, ni vérité. Çà, maître La Grenée, car je ne t'appellerai jamais autrement, place-toi devant ton propre ouvrage, et dis-moi ce que tu en penses. Est-ce là ce fier, ce terrible Renaud, cet Achille de l'armée de Godefroy, ce charmant et volage guerrier du Tasse? Est-ce là cette enchanteresse qui, traversant le camp des chrétiens, y sème l'amour et la jalousie, et divise toute une armée? Homme de glace, artiste de marbre, c'est entre tes mains que la magicienne a bien perdu sa baguette! Comme elle est sage! comme elle est modeste! comme elle est bien enveloppée! Maître La Grenée, mais vous n'avez donc pas la moindre idée de la coquetterie, des artifices d'une femme perfide qui cherche à tromper, à séduire, à retenir, à réchauffer un amant? vous n'avez donc jamais vu couler ces larmes de crocodile... Eh! si bien, moi! Combien de fois[2] une de ces larmes arrachées de l'œil à force de le frotter m'en ont fait répandre de vraies, et éteignirent les transports de la colère la mieux méritée, et me renchaînèrent sous des liens que je détestais! Que vous peignez mal, monsieur La Grenée; mais que vous êtes heureux d'ignorer tout cela! Mon ami, faites des petits Saint-Jean, des Enfant-Jésus et des Vierges; mais, croyez-moi, laissez là les Renaud, les Armide, les Médor, les Angélique et les Roland.

34-35. LA POÉSIE ET LA PHILOSOPHIE[3].

Ces deux petits tableaux m'appartiennent[4] ; et l'on prétend qu'ils sont très-jolis. C'est aussi mon avis.

1. V. sur Pillot le *Paradoxe sur le comédien,* t. VIII.

2. Diderot imite ici et traduit même à sa manière, c'est-à-dire assez librement, un beau passage de la première scène de l'*Eunuque* de Térence. (N.)

3. Deux petits tableaux de 6 pouces sur 5.

4. Ils sont rappelés dans les *Regrets sur ma vieille robe de chambre.*

L'un montre une femme couronnée de lauriers, la tête et les regards tournés vers le ciel, dans un accès de verve. A sa droite est un bout de cheval Pégase assez mal touché.

L'autre représente une femme sérieuse, pensive, en méditation, le coude posé sur un bureau, et la tête appuyée sur sa main. Puisqu'il n'y a qu'un jugement sur ces deux morceaux, et qu'ils sont à moi, il serait dans l'ordre que j'en ignorasse ou que j'en célasse les défauts ; mais dans les arts, comme en amour, un bonheur qui n'est fondé que sur l'illusion ne saurait durer. Mes amis, faites comme moi, voyez votre maîtresse telle qu'elle est. Voyez vos statues, vos tableaux, vos amis tels qu'ils sont ; et s'ils vous ont enchanté le premier jour, le charme durera. Je me souviens qu'une femme, qui doutait un peu de la bonté de mes yeux, me demanda son portrait que j'entamai sur-le-champ, et qu'elle n'eut pas le courage de me laisser finir ; elle me ferma la bouche avec une de ses mains ; cependant je l'aimais bien. Mes deux petits tableaux sont bien coloriés, surtout *la Philosophie ;* ils ne manquent pas d'expression, surtout *la Philosophie* dont les accessoires, les livres, le bureau et le reste sont encore précieusement finis. Mais le bras droit de *la Poésie*, dont la main gauche est très-belle... — Eh bien, ce bras droit?... — A quelque incorrection qui me blesse ; et ceux de *la Philosophie* sont d'une servante ; et puis les deux figures, surtout celle-ci, ont un caractère domestique et commun qui ne convient guère à des natures idéales, abstraites, symboliques, qui devraient être grandes, exagérées et d'un autre monde..... Une femme qui compose n'est pas *la Poésie ;* une femme qui médite n'est pas *la Philosophie.* Outre l'action propre à l'état, il y a la physionomie. — Et ils vous plairont toujours ces petits tableaux? — Je le crois. — Et cette amie qui vous ferma la bouche, vous plaît-elle encore? — Plus que jamais.

30. UNE BAIGNEUSE[1].

Sur le fond, un froid, lourd et vilain paysage collé. Les enlumineuses du bas de la rue Saint-Jacques, à six liards la feuille, ne font ni mieux ni plus mal. A droite, sur le fond, un

1. Petit tableau de 16 pouces sur 13.

Amour monotone, non aveugle, mais les yeux pochés; plat, de bois découpé. A gauche, la baigneuse assise; elle est sortie de l'eau; elle s'essuie. Comment une semblable figure peut-elle intéresser? Par la beauté des formes, par la volupté de la position, par les charmes de toute la personne; et c'est une grosse, grasse créature, sans élégance, sans attraits, lourde, épaisse; et puis sur ses épaules, la répétition de la tête de la *Suzanne* et de la *Madeleine* du dernier Salon; elle est ceinte d'un gros linge, elle a les jambes croisées, et au bout de ces jambes, deux pieds rouges : pauvre, très-pauvre chose; baigneuse à fuir. Les eaux du bain sont sur le devant, et ces eaux peintes comme à l'ordinaire.

21. LA TÊTE DE POMPÉE PRÉSENTÉE A CÉSAR[1].

Je ne sais quel pape demanda à son camérier quel temps il faisait. « Beau, » lui répondit le camérier, quoiqu'il plût à verse. Mon ami, je ne veux pas, si je vais jamais à Varsovie, que Sa Majesté le roi de Pologne me prenne par une oreille et, me conduisant devant ce tableau, me dise, comme le saint-père dit à son camérier, en le menant à la fenêtre : « *Vedi, coglione.* » Que les souverains sont à plaindre! on n'ose pas seulement leur dire qu'il pleut, quand ils veulent du beau temps.

La forme de ce tableau est ingrate; il faut en convenir. La scène se passe sur deux barques, aux environs du phare d'Alexandrie. On voit ce phare à gauche. Plus sur le fond, du même côté, une pyramide. C'est à quelque distance du premier de ces deux édifices que les barques se sont rencontrées. Vers le milieu de celle qui est à gauche, sur le devant, un esclave basané et presque nu tient d'une main la tête par les cheveux et le linge qui l'enveloppait; de l'autre, il la porte en devant. Le linge est ensanglanté. L'envoyé, placé un peu plus sur le fond, et vers la pointe de la barque, la tête penchée, une main rapprochée de la poitrine, et l'autre disposée à recouvrir la tête de son voile. Je ne sais si, depuis que j'ai vu cette composition, l'artiste n'a rien changé à l'action de cette figure. César est de-

1. Tableau cintré de 9 pieds 3 pouces de haut sur 4 pieds 11 pouces de large. Pour Sa Majesté le roi de Pologne.

bout sur l'autre barque. Son expression est mêlée de douleur et d'indignation. Une larme vraie ou fausse lui tombe de l'œil : il interpose sa main droite entre ses regards et la tête de Pompée. La raideur de son autre bras et son poing fermé répondent fort bien à l'expression du reste de la figure. Il y a derrière César un beau jeune chevalier romain assis ; il a les yeux attachés sur la tête. Debout, derrière César et ce chevalier, tout à fait à droite, un vieux chef de légion regarde le même objet avec une attention et une surprise mêlées de douleur. Dans l'autre barque, autour de l'esclave, l'artiste a placé des vases précieux et d'autres présents. Tout à fait à gauche, sur l'extrémité de la toile, dans la demi-teinte, un compagnon de Menodote : il est debout, il écoute.

L'artiste a tant consulté, si changé, si tourmenté sa composition, que je ne sais plus ce qu'il en reste. Je la jugerai donc telle qu'elle était, puisque j'ignore ce qu'elle est.

Le faire est de La Grenée, c'est-à-dire qu'en général il est beau et très-beau. Cette tête de Pompée, qui devait être si grande, si intéressante, si pathétique par son caractère, est petite et mesquine. Je ne lui voudrais pas la bouche béante, ce qui serait hideux; mais je ne la lui voudrais pas fermée, parce que les muscles s'étant relâchés, elle a dû s'entr'ouvrir.

Lorsque j'objectai à La Grenée la petitesse et le mesquin de cette tête, il me répondit qu'elle était plus grande que nature. Que voulez-vous obtenir d'un artiste qui croit qu'une tête grande c'est une grosse tête; et qui vous répond du volume quand vous lui parlez du caractère?

L'esclave qui la présente est excellènt de dessin et d'expression. Il a les regards attachés sur César, dont l'indignation pénètre d'effroi.

Il y a bien quelque embarras, quelque perplexité, mais trop peu marqués, pour le mauvais accueil qu'on lui fait, sur le visage de l'envoyé qui présente la tête. Il regarde César; ce qu'il ne devrait pas. Il me semble que celui qui entend ces mots : « Qui est votre maître, pour avoir osé un pareil attentat? » doit avoir les yeux baissés. Je lui trouve l'air hypocrite et faux. Du reste, il est très-bien drapé et très-bien peint; on ne peut pas mieux.

Je n'ai rien à dire de César; et c'est peut-être en dire bien

du mal. Il me semble un peu guindé et raide. La larme qui coule sur sa joue est fausse. L'indignation ne pleure pas; et d'ailleurs la sienne est un peu grimacière.

Il y a certainement des beautés dans ce morceau, mais de technique, et par conséquent peu faites pour être senties, au lieu que les défauts sont frappants.

Premièrement, rien n'y répond à l'importance de la scène. Il n'y a nul intérêt. Tout est d'un caractère petit et commun. Cela est muet et froid.

Secondement, et ce vice est surtout sensible, au côté droit de la composition, le César est isolé; le jeune chevalier assis est isolé; le vieux chef de légion est isolé. Rien ne fait groupe ou masse, ce qui rend cette partie de la scène pauvre, vide et maigre.

Troisièmement, toutes ces natures sont trop petites, trop ordinaires; il me les fallait plus exagérées, moins comparables à moi. Ce sont de petits personnages d'aujourd'hui.

Quatrièmement, on ne pouvait mettre trop de simplicité, de silence et de repos dans cette scène. Autre raison pour en exagérer davantage les caractères. Point de milieu, ou de grandes figures, et peu d'action; ou beaucoup d'action, et des figures de proportion commune; et puis, il fallait penser que le simple est sublime ou plat.

Une observation assez générale sur La Grenée, c'est que son talent diminue en raison de l'étendue de sa toile. On a tout mis en œuvre pour l'échauffer, lui agrandir la tête, lui inspirer quelques concepts hauts. Peines perdues. Je disais à Mme Geoffrin qu'un jour Roland prit un capucin par la barbe, et qu'après l'avoir bien fait tourner, il le jeta à deux milles de là, où il ne tomba qu'un capucin.

Si La Grenée avait pensé à choisir des natures moins communes; s'il avait pensé à donner plus de profondeur à sa scène; s'il y avait eu plus de spectateurs, plus d'incidents, plus de variété, quelques groupes ou masses, tout aurait été mieux. Mais l'étendue de la toile le permettait-elle? On le verra à l'article de *Saint François de Sales agonisant,* peint par Durameau.

19. LE DAUPHIN MOURANT, ENVIRONNÉ DE SA FAMILLE. LE DUC DE BOURGOGNE LUI PRÉSENTE LA COURONNE DE L'IMMORTALITÉ[1].

Ah! mon ami, combien de beaux pieds, de belles mains, de belles chairs, de belles draperies, de talent perdu! Qu'on me porte cela sous les charniers des Innocents; ce sera le plus bel *ex-voto* qu'on y ait jamais suspendu.

Un grand rideau s'est levé, et l'on a vu le Dauphin moribond, étendu sur son lit, le corps à demi nu.

Cette idée du Dauphin derrière le rideau a fait fortune. Le Dauphin a passé toute sa vie derrière un rideau, et un rideau bien épais : c'est Thomas qui l'a dit en prose[2]; c'est moi qui l'ai dit en vers[3]; c'est Cochin qui l'a dit en gravure; c'est La Grenée qui le dit en peinture, d'après M. de La Vauguyon, qui lui avait appris à se tenir là.

Sa femme est assise à côté de lui, dans un fauteuil.

La France, triste et pensive, est debout à son chevet.

Un des enfants, avec le cordon bleu, a la tête penchée dans le giron de sa mère.

Un second, avec le cordon bleu, est debout au pied du lit.

Un troisième, avec le cordon bleu, est penché sur le pied du lit.

Le petit duc de Bourgogne, tout nu, mais avec le cordon bleu, suspendu dans les airs au centre de la toile, environné de lumière, présente la couronne éternelle à son père.

Il n'y a certainement que son père qui l'aperçoive, car son apparition ne fait pas la moindre sensation sur les autres.

Cette merveilleuse composition a été imaginée et commandée par M. de La Vauguyon :

> Rare et sublime effort d'une imaginative,
> Qui ne le cède en rien à personne qui vive!
>
> MOLIÈRE, *l'Étourdi*, acte III, scène V.

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 pieds de large, composé et commandé par M. le duc de La Vauguyon. — Il était fini avant la mort de Mme la Dauphine. On lit sur son visage la perte que la France allait faire de cette auguste princesse, honorable victime de l'amour conjugal. (*Note du livret.*)

2. V. *Sur l'Éloge du Dauphin*, par Thomas, t. VI, p. 347.

3. V. la note de Grimm à l'article COCHIN, *Salon de 1765*, t. X, p. 448.

On s'était d'abord adressé à Greuze. Celui-ci répondit que ce projet de tableau était fort beau, mais qu'il ne se sentait pas le talent d'en faire quelque chose. La Grenée, plus avide d'argent que Greuze, et c'est beaucoup dire, et moins jaloux de gloire, s'en est chargé. Je m'en réjouis pour Greuze. Je vois que l'argent n'est pourtant pas la chose qu'il estime le plus.

Revenons au tableau que M. de La Vauguyon se propose de consacrer à la mémoire d'un prince qui lui fut cher, et qui lui permet, en dépit de son père, d'empoisonner le cœur et l'esprit de ses enfants de bigoterie, de jésuitisme, de fanatisme et d'intolérance. A la bonne heure. Mais de quoi s'avise cette tête d'oison-là, d'imaginer une composition et de vouloir commander à un art qu'il n'entend pas mieux que celui d'instituer un prince? Il ne se doute donc pas que rien n'est si difficile que d'ordonner une composition en général, et que la difficulté redouble lorsqu'il s'agit d'une scène de mœurs, d'une scène de famille, d'une dernière scène de la vie, d'une scène pathétique. Il a vu tous ses personnages sur la toile aussi plats qu'il les aurait vus sur le théâtre du monde, si bonne nature et si bonne fortune ne s'y fussent opposées; et La Grenée l'a bien secondé. Monsieur le duc, vous avez promis à l'artiste, combien? mille écus? Donnez-en deux mille; et courez vous cacher tous deux.

Il y a peu d'hommes, même parmi les gens de lettres, qui sachent ordonner un tableau. Demandez à Le Prince, chargé par M. de Saint-Lambert, homme d'esprit certes s'il en fut, de la composition des figures qui doivent décorer son poëme harmonieux, monotone et froid des *Saisons*. C'est une foule de petites idées fines qui ne peuvent se rendre, ou qui, rendues, seraient sans effet. Ce sont des demandes, ou folles, ou ridicules, ou incompatibles avec la beauté du technique. Cela sera passable, écrit; détestable, peint; et c'est ce que mes confrères ne sentent pas. Ils ont dans la tête,

Ut pictura, poesis erit;

HORAT. *de Arte poet.*, v. 289.

et ils ne se doutent pas qu'il est encore plus vrai que *ut poesis*

pictura non erit. Ce qui fait bien en peinture[1] fait toujours bien en poésie; mais cela n'est pas réciproque. J'en reviens toujours au Neptune de Virgile,

. . . Summa placidum caput extulit unda.

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, v. 131.

Que le plus habile artiste, s'arrêtant strictement à l'image du poëte, nous montre cette tête si belle, si noble, si sublime dans l'*Énéide*; et vous verrez son effet sur la toile. Il n'y a sur le papier ni unité de temps, ni unité de lieu, ni unité d'action. Il n'y a ni groupes déterminés, ni repos marqués, ni clair-obscur, ni magie de lumière, ni intelligence d'ombres, ni teintes, ni demi-teintes, ni perspective, ni plans. L'imagination passe rapidement d'image en image; son œil embrasse tout à la fois. Si elle discerne des plans, elle ne les gradue ni ne les établit; elle s'enfoncera tout à coup à des distances immenses; tout à coup elle reviendra sur elle-même avec la même rapidité, et pressera sur vous les objets. Elle ne sait ce que c'est qu'harmonie, cadence, balance; elle entasse, elle confond, elle meut, elle approche, elle éloigne, elle mêle, elle colore comme il lui plaît. Il n'y a dans ses compositions ni monotonie, ni cacophonie, ni vides, du moins à la manière dont la peinture l'entend. Il n'en est pas ainsi d'un art où le moindre intervalle mal ménagé fait un trou; où une figure trop éloignée ou trop rapprochée de deux autres alourdit ou rompt une masse; où un bout de linge chiffonné papillote; où un faux pli casse un bras ou une jambe; où un bout de draperie mal colorié désaccorde; où il ne s'agit pas de dire : « Sa bouche était ouverte, ses cheveux se dressaient sur son front, les yeux lui sortaient de la tête, ses muscles se gonflaient sur ses joues, c'était la fureur; » mais où il faut rendre toutes ces choses; où il ne s'agit pas de dire, mais où il faut faire ce que le poëte dit; où tout doit être pressenti, préparé, sauvé, montré, annoncé, et cela dans la composition la plus nombreuse et la plus compliquée, la scène la plus variée et la plus tumultueuse, au milieu du plus grand désordre. Dans une

1. Conférez ici ce que Diderot a dit sur le même sujet dans la *Lettre sur les Sourds et Muets*, t. I, p. 386. (N.)

tempête, dans le tumulte d'un incendie, dans les horreurs d'une bataille, l'étendue et la teinte de la nue, l'étendue et la teinte de la poussière ou de la fumée, sont déterminées.

Chardin, La Grenée, Greuze et d'autres m'ont assuré (et les artistes ne flattent point les littérateurs) que j'étais presque le seul d'entre ceux-ci dont les images pouvaient passer sur la toile, presque comme elles étaient ordonnées dans ma tête.

La Grenée me dit : « Donnez-moi un sujet pour la Paix, » et je lui réponds : « Montrez-moi Mars couvert de sa cuirasse, les reins ceints de son épée, sa tête belle, noble, fière, échevelée. Placez debout à son côté Vénus, mais Vénus nue, grande, divine, voluptueuse ; jetez mollement un de ses bras autour des épaules de son amant; et qu'en lui souriant d'un souris enchanteur, elle lui montre la seule pièce de son armure qui lui manque, son casque, dans lequel ses pigeons ont fait leur nid. — J'entends, dit le peintre ; on verra quelques brins de paille sortir de dessous la femelle ; le mâle, posé sur la visière, fera sentinelle; et mon tableau sera fait. »

Greuze me dit : « Je voudrais bien peindre une femme toute nue, sans blesser la pudeur ; » et je lui réponds : « Faites *le Modèle honnête*. Asseyez devant vous une jeune fille toute nue; que sa pauvre dépouille soit à terre à côté d'elle et indique la misère; qu'elle ait la tête appuyée sur une de ses mains; que de ses yeux baissés deux larmes coulent le long de ses belles joues ; que son expression soit celle de l'innocence, de la pudeur et de la modestie; que sa mère soit à côté d'elle ; que de ses mains et d'une des mains de sa fille elle se couvre le visage, ou qu'elle se cache le visage de ses mains, et que celle de sa fille soit posée sur son épaule ; que le vêtement de cette mère annonce aussi l'extrême indigence ; et que l'artiste, témoin de cette scène, attendri, touché, laisse tomber sa palette ou son crayon. » Et Greuze dit : « Je vois mon tableau[1]. »

Cela vient apparemment de ce que mon imagination s'est assujettie de longue main aux véritables règles de l'art, à force d'en regarder les productions ; que j'ai pris l'habitude d'arranger mes figures dans ma tête, comme si elles étaient sur la

1. Cette donnée a servi à Baudouin et non à Greuze pour sa gouache *le Modèle honnête*, gravé par Moreau le jeune. Voir *Salon de 1769*.

toile ; que peut-être je les y transporte, et que c'est sur un grand mur que je regarde quand j'écris ; qu'il y a longtemps que, pour juger si une femme qui passe est bien ou mal ajustée, je l'imagine peinte ; et que peu à peu j'ai vu des attitudes, des groupes, des passions, des expressions, du mouvement, de la profondeur, de la perspective, des plans dont l'art peut s'accommoder ; en un mot, que la définition d'une imagination réglée devrait se tirer de la facilité dont le peintre peut faire un beau tableau de la chose que le littérateur a conçue.

Un troisième artiste me dit : « Donnez-moi un sujet d'histoire ; » et je lui réponds : « Peignez la mort de Turenne ; consacrez à la postérité le patriotisme de M. de Saint-Hilaire. Placez au fond de votre tableau les dehors d'une place assiégée ; que la partie supérieure de la fortification soit couverte d'une grande vapeur ou fumée rougeâtre et épaisse ; que cette fumée rougeâtre et enflammée commence à inspirer de la terreur ; que je voie à gauche un groupe de quatre figures ; le maréchal mort et prêt à être emporté par ses aides de camp, dont l'un passe son bras droit sur les jambes du général, en détournant la tête ; l'autre soutient le général par-dessous les aisselles, et montre toute sa désolation ; le troisième, plus ferme, est à son action ; et son bras gauche va chercher le bras droit de son camarade ; que le maréchal soit à demi soulevé, que ses jambes pendent, et que sa tête soit renversée en arrière, échevelée ; qu'on voie à droite M. de Saint-Hilaire et son fils ; M. de Saint-Hilaire sur le devant, son fils sur le fond ; que celui-ci tienne le bras fracassé de son père ; que ce bras soit enveloppé de la manche déchirée du vêtement ; qu'on voie à cette manche des traces de sang ; qu'on en voie des gouttes à terre, et que le père dise à son fils, en lui montrant le maréchal mort : « Ce n'est pas sur « moi, mon fils, qu'il faut pleurer, c'est sur la perte que la « France fait par la mort de cet homme. » Que le fils ait les regards attachés sur le maréchal. Ce n'est pas tout. Arrangez, par derrière ce groupe, un écuyer qui tient la bride de la jument pie du maréchal ; qu'il regarde aussi son maître mort, et qu'il tombe de grosses larmes de ses yeux. — C'est fait, dit l'artiste ; qu'on me donne un crayon, et que je jette bien vite sur du papier gris l'esquisse de mon tableau. »

C'en est un quatrième qui a apparemment de l'amitié pour

moi, qui partage mon bonheur et ma reconnaissance, et qui me propose d'éterniser les marques de bonté que j'ai reçues de la grande souveraine; car c'est ainsi qu'on l'appelle, comme on appelait, il y a quelques années, le roi de Prusse le grand roi; et je lui réponds : « Élevez son buste ou sa statue sur un piédestal; entrelacez autour de ce piédestal la corne d'abondance; faites-en sortir tous les symboles de la richesse. Contre ce piédestal appuyez mon épouse; qu'elle verse des larmes de joie; qu'un de ses bras posé sur l'épaule de son enfant, elle lui montre de l'autre notre bienfaitrice commune; que cependant, la tête et la poitrine nues, comme c'est mon usage, l'on me voie portant mes mains vers une vieille lyre suspendue à la muraille; » et l'artiste ami dit : « Je vois à peu près mon tableau[1]. »

Et celui du *Dauphin mourant?*... Encore un moment de patience, et vous serez satisfait. Il faut auparavant que je vous montre comment un poëte, en quatre lignes, fait succéder plusieurs instants différents; et croyant n'ordonner qu'un seul tableau, il en accumule plusieurs. Lucrèce s'adresse à Vénus, et la prie d'assoupir entre ses bras le dieu des batailles et de rendre la paix aux Romains, le loisir à Memmius; et voici ses vers :

Effice, ut interea fera mœnera militia
Per maria ac terras omnes sopita quiescant;
Nam tu sola potes tranquilla pace juvare
Mortales; quoniam belli fera mœnera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui sæpe tuum se
Rejicit, æterno devinctus volnere amoris :
Atque ita suspiciens, tereti cervice reposta,
Pascit amore avidos, inhians in te, dea, visus;
Eque tuo pendet resupini spiritus ore.
Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto,
Circumfusa super, suaves ex ore loquelas
Funde.

LUCRETIUS, *De rerum natura,* lib. I, v. 30 et seq.

« Fais cependant, ô Vénus! que les fureurs de la guerre cessent sur les terres, sur les mers, sur l'univers entier; car c'est toi seule qui peux donner la paix aux mortels; car c'est sur ton sein que le terrible dieu des batailles vient respirer de

1. Voir, dans la *Correspondance*, une lettre à M. *** du 29 décembre 1767.

ses travaux; c'est dans tes bras qu'il se rejette et qu'il est retenu par la blessure d'un trait éternel.

« Lorsqu'il a reposé sa tête sur tes genoux, ses yeux avides s'attachent sur les tiens; il te regarde, il s'enivre; sa bouche est entr'ouverte, et son âme reste comme suspendue à tes bras.

« Dans ce moment où tes membres sacrés le soutiennent, penche-toi tendrement sur lui et, l'enveloppant de ton céleste corps, verse dans son cœur la douce persuasion. Parle, ô déesse ! et que les Romains te doivent la paix et le repos. »

Premier instant, premier tableau, celui où Mars, las de carnage, se rejette entre les bras de Vénus.

Second instant, second tableau, celui où la tête du dieu repose sur les genoux de la déesse, et où il puise l'ivresse dans ses regards.

Troisième instant et troisième tableau, celui où la déesse, penchée tendrement sur lui et l'enveloppant de son céleste corps, lui parle et lui demande la paix.

Parlez, mon ami, cela n'est-il pas plus intéressant que de m'entendre dire : Cette composition de La Grenée a tout l'air et toute la platitude d'un *ex-voto?* Draperies dures et crues, pas une belle tête; mettez un bonnet de laine sur la tête ignoble de ce dauphin, et vous aurez un malade de l'Hôtel-Dieu; et tous ces bambins avec leur cordon bleu, sans en excepter le revenant de l'autre monde avec son cordon bleu, et l'inadvertance de la mère et des frères pour ce revenant, et le parti qu'on pouvait tirer de ce revenant pour donner à la scène un peu d'intérêt et de mouvement; et toute cette scène, qui n'en reste pas moins immobile et muette, qu'en dites-vous? Ne voyez-vous pas que la douleur de cette femme est fausse, hypocrite; qu'elle fait tout ce qu'elle peut pour pleurer, et qu'elle ne fait que grimacer; que ce bout de draperie bleue, qui tombe à ses pieds, est tout à fait discordant, et que cette sphère sur son pied, au milieu de ces portefeuilles et de ces livres, occupe trop le milieu, et déplaît?

Laissons cela; et pour nous soulager de la petitesse de cette composition, vraiment digne et du personnage qui l'a commandée et des personnages qui la composent, prouvons, par un dernier exemple, que le plus grand tableau de poésie qu

je connaisse serait très-ingrat pour un peintre, même de plafond ou de galerie. Lucrèce a dit :

Æneadum genetrix, hominum divumque voluptas,
Alma Venus, cœli subter labentia signa,
Quæ mare navigerum, quæ terras frugiferentes
Concelebras.

LUCRETIUS, *De rerum natura,* lib. I, v. 1 et seq.

« Mère des Romains, charme des hommes et des dieux; de la région des cieux, où les astres roulent au-dessus de ta tête, tu vois sous tes pieds les mers qui portent les navires, les terres qui donnent les moissons; et tu répands la fécondité sur elles. »

Il faudrait un mur, un édifice de cent pieds de haut, pour conserver à ce tableau toute son immensité, toute sa grandeur, que j'ose me flatter d'avoir sentie le premier. Croyez-vous que l'artiste puisse rendre ce dais, cette couronne de globes enflammés qui roulent autour de la tête de la déesse? Ces globes deviendront des points lumineux, comme ils sont autour de la tête d'une vierge dans une assomption ; et quelle comparaison entre ces globes du poëte et ces petites étoiles du peintre ? Comment rendra-t-il la majesté de la déesse ? Que fera-t-il de ces mers immenses qui portent les navires, et de ces contrées fécondes qui donnent les moissons ? Et comment la déesse versera-t-elle sur cet espace infini la fécondité et la vie ?

Chaque art a ses avantages. Lorsque la peinture attaquera la poésie sur son palier, il faudra qu'elle cède ; mais elle sera sûrement la plus forte, si la poésie s'avise de l'attaquer sur le sien.

Et voilà comment un mauvais tableau inspire quelquefois une bonne page, et comment une bonne page n'inspirera quelquefois qu'un mauvais tableau ; et comment une bonne page et un mauvais tableau vous ruineront. Du reste, coupez, taillez, tranchez, rognez et ne laissez de tout cela que ce qui vous duira.

Comptez bien, mon ami : *le Dauphin mourant ; Jupiter et Junon sur l'Ida ; la Tête de Pompée présentée à César ; les Quatre États ; Mercure et Hersé ; Renaud et Armide ; Persée et Andromède ; le Retour d'Ulysse et de Télémaque ; la Baigneuse ; l'Amour rémouleur ; la Suzanne ; le Joseph ; la Poésie* et *la Phi-*

losophie; dix-sept tableaux en deux ans, sans compter ceux qui n'ont pas été exposés; tandis que Greuze couve, pendant des mois entiers, la composition d'un seul, et met quelquefois un an à l'exécuter.

J'étais au Salon; je parcourais les ouvrages de cet artiste, lorsque j'aperçus Naigeon qui les examinait de son côté. Il haussait les épaules, ou il détournait la tête, ou il regardait et souriait ironiquement. Vous savez que Naigeon a dessiné plusieurs années à l'Académie, modelé chez Le Moyne, peint chez Van Loo, et passé, comme Socrate, de l'atelier des beaux-arts dans l'école de la philosophie. « Bon, me dis-je à moi-même. Je cherchais une occasion de vérifier mes jugements; la voici. » Je m'approche donc de Naigeon; et, lui frappant un petit coup sur l'épaule : « Eh bien, lui dis-je, que pensez-vous de tout cela?

NAIGEON.

Rien.

DIDEROT.

Comment, rien!

NAIGEON.

Non, rien; rien du tout. Est-ce que cela fait penser? »

Puis il allait, sans mot dire, d'une des compositions de La Grenée à une autre. Ce n'était pas mon compte. Pour rompre ce silence, je lui jetai un mot sur le faire de l'artiste. « Voyez comme ce genou de la Dauphine est bien drapé et le nu bien annoncé. Le bout de ce lit, sur le devant, n'est-il pas merveilleusement ajusté?

NAIGEON.

Je me soucie bien de son genou, de son bout de lit et de son faire, s'il ne m'émeut point, s'il me laisse froid comme un terme. Un peintre, vous le savez mieux que moi, c'est celui-là seul...

. . . Meum qui pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus; et modo me Thebis, modo ponit Athenis.

Horat. *Epistol.* lib. II, epist. i, v. 211 et seq.

Et vous croyez que cet homme produira ces effets terribles ou délicieux? Jamais, jamais. Voyez ce Joseph et cette Putiphar; point d'âme, point de goût, point de vie. Où est le désordre du

moment? où est la lasciveté? Est-ce que je ne devrais pas lire dans les yeux de cette femme le dépit, la colère, l'indignation, le désir augmenté par le refus? Vous voulez que je voie à Armide un caractère de vierge; à Andromède une tête de Madeleine; à Renaud l'encolure d'un jeune portefaix; au Dauphin l'ignoble d'un gueux; à la Dauphine la grimace d'une hypocrite; et que je n'entre pas en fureur?

DIDEROT.

Je veux, mon cher Naigeon, que vous réserviez votre bile et votre fureur pour les dieux, pour les prêtres, pour les tyrans, pour tous les imposteurs de ce monde.

NAIGEON.

J'en ai provision, et je ne puis me dispenser d'en répandre une portion bien méritée sur des gens ennemis des littérateurs et des philosophes dont ils dédaignent les jugements, et dont ils seraient longtemps les écoliers dans l'art d'imiter la nature. J'en appelle à vos réflexions même sur la peinture. Je veux mourir s'il y a dans toutes ces têtes-là le premier mot de la métaphysique de leur art. Ce sont presque tous des manœuvres; et encore quels manœuvres! Demandez à ce La Grenée la différence d'une riche draperie et d'une étoffe neuve; et vous verrez ce qu'il vous dira. Voyez ce César; je vous jure que c'est la première fois qu'il a mis cet habit. Voyez ce vaisseau, il vient d'être lancé à l'eau, et sa proue dorée sort de chez Guibert. Il ne sait pas que ces draperies chaudes et crues, jetées sur la toile, fraîchement tirées de la chaudière, font d'abord un mauvais effet, un peu plus mauvais avec le temps; il ne sait pas que toute composition perd avec le temps, et que, ces draperies dures ne perdant pas proportionnellement, les chairs, les fonds s'éteignent; et qu'on n'aperçoit plus dans le tableau désaccordé que de grandes plaques rouges, vertes et bleues. On dit que le temps peint les beaux tableaux; premièrement, cela ne peut s'entendre que des tableaux travaillés si franchement et si harmonieusement, que l'effet du temps se réduise à ôter à toutes les couleurs leur chaleur trop éclatante et trop crue; secondement, cela ne doit s'entendre que d'un certain intervalle de temps passé lequel toute composition, rongée par l'acide de l'air, s'affaiblit et s'efface. Il serait peut-être à souhaiter que l'affaiblissement fût proportionné sur tout l'espace coloré, et

que du moins l'harmonie subsistât; mais le cas le plus défavorable est celui où la vigueur des draperies reste au milieu du dépérissement général; car cette vigueur des draperies achève de tuer le tout. Harmonie perdue pour harmonie perdue, j'aimerais mieux que l'effet le plus violent du temps tombât sur les étoffes, et que leur entière destruction fît valoir les chairs et les autres parties essentielles, qui en reprendraient par comparaison une sorte de vie. Ainsi, comptez qu'aux compositions de La Grenée, où les effets destructeurs de l'air et du temps produiront tout le contraire, on ne retrouvera plus que des étoffes.

DIDEROT.

Fort bien. Voilà que vous commencez à vous calmer, et qu'il y a plaisir à vous entendre. »

Cependant mon homme, incapable d'une modération qui durât quelque temps, marchait à grands pas et jetait un mot ironique en passant sur chacun des tableaux qu'il apercevait. « Ce Renaud, disait-il, sort des mains de son perruquier et de son tailleur... Regardez les cheveux de Persée, comme ils sont bien frisés... Oh! oui, il faut en convenir, ce tableau du Dauphin est d'un beau faire; mais l'accessoire est devenu le principal; et le principal, l'accessoire; c'est une bagatelle.

DIDEROT.

Je ne vous entends pas.

NAIGEON.

Je veux dire que la vraie scène, c'était la scène de séparation du père, de la mère et des enfants; scène de désolation, au milieu de laquelle je n'aurais pas désapprouvé que ce petit revenant descendît du ciel par un angle de la toile, apportant la couronne immortelle à son père.

DIDEROT.

Vous avez raison... Est-ce que vous n'approuvez pas l'intention de cette France, ou Minerve?

NAIGEON.

Et cet enfant qui attache le rideau?

DIDEROT.

J'avoue qu'il est insoutenable.

NAIGEON.

O le Poussin! ô Le Sueur! quel trophée ces gens-là vous élèvent! Chaque tableau qu'ils font est un laurier qu'ils placent sur vos fronts, et un regret qu'ils nous arrachent. Que vous êtes grands, éloquents, sublimes! et comme ils me le disent! Mais voyez donc tous ces bambins, comme ils sont bien peignés, bien ajustés! Est-ce à la dernière heure de leur père qu'ils assistent, ou vont-ils à la noce d'une de leurs sœurs? Où est le *Testament d'Eudamidas*[1]? Où est cette femme assise sur le pied du lit et le dos tourné à son mari moribond, et qui me désole? Où est cette fille étendue à terre, la tête penchée dans le giron de sa mère, et qui me désole? Où est ce bouclier et cette épée suspendus, qui m'apprennent que ce moribond est un soldat, un citoyen qui a exposé sa vie pour la patrie, et répandu son sang pour elle? O le Poussin! ô Le Sueur! quelle douleur que celle de cette Dauphine!

Uberibus semper lacrymis, semperque paratis
In statione sua, atque expectantibus illam,
Quo jubeat manare modo.

JUVÉNAL, sat. VI, v. 273 et seq.

N'est-ce pas encore une belle chose que cette *Tête de Pompée présentée à César*? Froid, compassé, nul *œstrum poeticum*, discordance de couleur, bras droit de César cassé, sa cuisse droite allant je ne sais où; ou plutôt il n'en a point; tête sans noblesse; Africain au lieu d'être chaud et rougeâtre; sale; draperie qui pend de la barque, mal jetée; ornements de cette barque, lourds; vagues de la mer, mal touchées; mignon, petite tête, gris de couleur; ciel dur, qui achève de désaccorder; et toujours de la couleur dure et non rompue. Je vous dis, mon ami, son faire est trop léché pour de grandes machines; il ne convient qu'à de petites choses qu'on regarde de près et par parties. On est toujours tenté de demander : « Où ce peintre prend-il son beau rouge, un outremer aussi brillant? et son jaune donc? Vous m'avouerez que cette Suzanne est une copie de celle de Van Loo[2]? Cette figure symbolique de l'Agri-

1. Tableau du Poussin. (BR.)
2. Salon de 1765.

culture est tout à fait intéressante; le linge qui lui couvre une partie du bras, merveilleux; tout en est charmant, tout; mais feuilletez le portefeuille de Piètre de Cortonne, et vous l'y retrouverez en cinquante endroits. Mon ami, sortons d'ici : je sens que l'ennui et l'humeur me gagnent. »

Nous sortîmes. Chemin faisant, il parlait tout seul, et il disait : « La nature! la nature! quelle différence entre celui qui l'a vue chez elle, et celui qui ne l'a vue qu'en visite chez son voisin! Et voilà pourquoi Chardin, Vernet et La Tour sont trois hommes étonnants pour moi; et voilà pourquoi Loutherbourg, eût-il un faire aussi beau, aussi spirituel, aussi ragoûtant que Vernet, lui serait encore fort inférieur, parce qu'il n'a pas vu la nature chez elle. Tout ce qu'il fait est de réminiscence; il copie Wouwermans et Berghem.

DIDEROT.

Loutherbourg copie Wouwermans et Berghem?

NAIGEON.

Oui, oui, oui[1]. »

1. Je dois avouer ici que cette conversation entre Diderot et moi n'est point supposée : elle a eu lieu en effet telle qu'il la rapporte; et son imagination vive et forte, qui se représente quelquefois les phénomènes les plus simples, non pas tels qu'ils sont en nature, mais tels qu'ils se passent dans sa tête, n'a rien ajouté ici à la vérité historique. Critiques justes ou injustes, sarcasmes, bonnes ou mauvaises plaisanteries; tout cela a été fait et dit avec la même liberté, la même confiance, la même étourderie et dans les mêmes termes *. Le lieu de la scène n'est pas même changé. Mais, en convenant d'ailleurs que, sans blesser la vérité, sans être même un juge moins sévère, j'aurais pu employer des expressions plus modérées, moins dédaigneuses, et tempérant avec art l'amertume de mes critiques par l'éloge du talent de l'artiste appliqué à d'autres sujets, porter dans son esprit une lumière plus douce, et l'éclairer sur ses défauts sans choquer son amour-propre; en convenant, dis-je, de tous ces faits, je prie le lecteur d'observer que j'étais jeune alors, et qu'on doit avoir quelque indulgence pour les fautes d'un âge où, n'ayant la juste mesure de rien, on la passe en tout; où les passions les plus orageuses et les plus violentes trouvant, pour ainsi dire, toutes les portes de notre âme ouvertes, la livrent successivement à toutes les sortes d'illusions; en un mot, où, pour se conduire dans le sentier obscur et épineux de la vie, on n'a que la lueur faible et vacillante d'une raison qui, même dans l'homme le plus heureusement né, le plus réfléchi, ne se rectifie, ne s'étend et ne se perfectionne que par l'expérience et le malheur, deux précepteurs qui, sans doute, ne manqueront jamais à l'espèce humaine, mais dont les grandes et instructives leçons sont plus ou moins tardives pour chacun de nous. (N.)

* Pourquoi Naigeon n'a-t-il pas gardé toujours cette vivacité d'allures? On ne le reconnaît guère dans ce dialogue qu'à l'abus des citations.

Là-dessus, il part comme un éclair; il enfile la rue du Champ-Fleuri[1]; et moi je m'en vais droit à la synagogue de la rue Royale, rêvant à part moi sur l'importance que nous mettons à des bagatelles, tandis que... Rassurez-vous. Je crains la Bastille, et je m'arrêterai là tout court... Non, encore un mot sur La Grenée. Pourriez-vous me dire pourquoi, quand on a vu une fois les tableaux de La Grenée, on ne désire plus de les revoir? Quand vous aurez répondu à cette question, vous trouverez qu'avec quelque sévérité que Naigeon et moi l'ayons traité, nous avons été justes.

Mais quoi! me direz-vous, dans ce grand nombre de tableaux peints par La Grenée il n'y en a pas un beau? Non, mon ami; ils sont tous agréables pour moi; mais ils ne sont pas beaux. Il n'y en a pas un où il n'y ait des choses de métier supérieurement faites; pas un que je ne voulusse avoir; mais s'il fallait ou les avoir tous ou n'en avoir aucun, j'aimerais mieux n'en avoir aucun. Jugerons-nous de l'art comme la multitude? En jugerons-nous comme d'un métier, comme d'un talent purement mécanique? L'appellerons-nous la routine de bien faire des pieds et des mains, une bouche, un nez, un visage, une figure entière, même de faire sortir cette figure de la toile? Prendrons-nous les connaissances préliminaires de l'imitation de nature, pour la véritable imitation de nature? ou rapporterons-nous les productions du peintre à leur vrai but, à leur vraie raison? Y a-t-il pour les peintres une indulgence qui n'est ni pour les poëtes ni pour les musiciens? En un mot, la peinture est-elle l'art de parler aux yeux seulement? ou celui de s'adresser au cœur et à l'esprit, de charmer l'un, d'émouvoir l'autre par l'entremise des yeux? O mon ami! la plate chose que des vers bien faits! la plate chose que de la musique bien faite! la plate chose qu'un morceau de peinture bien fait, bien peint! Concluez... concluez que La Grenée n'est pas le peintre, mais bien maître La Grenée.

DIDEROT.

Est-ce que vous n'êtes pas las de tourner autour de cet immense Salon? Pour moi, les jambes me rentrent dans le

1. Il y demeurait alors, et j'étais chez lui pendant ce temps. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

corps : passons sous la galerie d'Apollon, où il n'y a personne; nous nous reposerons là tout à notre aise, et je vous confierai quelques idées qui me sont venues sur une question assez importante.

GRIMM.

Et quelle est cette importante question?

DIDEROT.

L'influence du luxe sur les beaux-arts. Vous conviendrez qu'ils ont tous merveilleusement embrouillé cette question.

GRIMM.

Merveilleusement.

DIDEROT.

Ils ont vu que les beaux-arts devaient leur naissance à la richesse. Ils ont vu que la même cause qui les produisait, les fortifiait, les conduisait à la perfection, finissait par les dégrader, les abâtardir et les détruire; et ils se sont divisés en différents partis. Ceux-ci nous ont étalé les beaux-arts engendrés, perfectionnés, surprenants; et en ont fait la défense du luxe, que ceux-là ont attaqué par les beaux-arts abâtardis, dégradés, appauvris, avilis.

GRIMM.

Tandis que d'autres se sont servis du luxe et de ses suites pour décrier les beaux-arts; et ce ne sont pas les moins absurdes.

DIDEROT.

Et dans cette nuit où ils s'entre-battaient...

GRIMM.

Les agresseurs et les défenseurs se sont porté des coups si égaux, qu'on ne sait de quel côté l'avantage est resté.

DIDEROT.

C'est qu'ils n'ont connu qu'une sorte de luxe.

GRIMM.

Ah! c'est de la politique que vous voulez faire.

DIDEROT.

Et pourquoi non? Supposons qu'un prince ait le bon esprit de sentir que tout vient de la terre et que tout y retourne; qu'il accorde sa faveur à l'agriculture, et qu'il cesse d'être le père et le fauteur des grands usuriers.

GRIMM.

J'entends; qu'il supprime les fermiers généraux pour avoir des peintres, des poëtes, des sculpteurs, des musiciens. Est-ce cela ?

DIDEROT.

Oui, monsieur, et pour en avoir de bons, et les avoir toujours bons. Si l'agriculture est la plus favorisée des conditions, les hommes seront entraînés où leur plus grand intérêt les poussera; et il n'y aura fantaisie, passion, préjugés, opinions qui tiennent. La terre sera la mieux cultivée qu'il est possible; ses productions diversifiées, abondantes, multipliées, amèneront la plus grande richesse, et la plus grande richesse engendrera le plus grand luxe : car si l'on ne mange pas l'or, à quoi servira-t-il, si ce n'est à multiplier les jouissances ou les moyens infinis d'être heureux, la poésie, la peinture, la sculpture, la musique, les glaces, les tapisseries, les dorures, les porcelaines et les magots? Les peintres, les poëtes, les sculpteurs, les musiciens et la foule des arts adjacents naissent de la terre. Ce sont aussi les enfants de la bonne Cérès; et je vous réponds que partout où ils tireront leur origine de cette sorte de luxe, ils fleuriront et fleuriront à jamais.

GRIMM.

Vous le croyez.

DIDEROT.

Je fais mieux, je le prouve; mais auparavant, permettez que je fasse une petite imprécation, et que je dise ici du fond de mon cœur : Maudit soit à jamais le premier qui rendit les charges vénales.

GRIMM.

Et celui qui éleva le premier l'industrie sur les ruines de l'agriculture.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui, après avoir dégradé l'agriculture, embarrassa les échanges par toutes sortes d'entraves.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui créa le premier les grands exacteurs et toute leur innombrable famille.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui facilita aux souverains insensés et dissipateurs les emprunts ruineux.

DIDEROT.

Amen.

GRIMM.

Et celui qui leur suggéra les moyens de rompre les liens les plus sacrés qui les unissent, par l'appât irrésistible de doubler, tripler, décupler leurs fortunes.

DIDEROT.

Amen. Amen. Amen. Au même moment où la nation fut frappée de ces différents fléaux, les mamelles de la mère commune se desséchèrent, une petite portion de la nation regorgea de richesses, tandis que la portion nombreuse languit dans l'indigence.

GRIMM.

L'éducation fut sans vue, sans aiguillon, sans base solide, sans but général et public.

DIDEROT.

L'argent avec lequel on put se procurer tout devint la mesure commune de tout. Il fallut avoir de l'argent; et quoi encore? de l'argent. Quand on en manqua, il fallut en imposer par les apparences et faire croire qu'on en avait.

GRIMM.

Et il naquit une ostentation insultante dans les uns, et une espèce d'hypocrisie épidémique de fortune dans les autres.

DIDEROT.

C'est-à-dire une autre sorte de luxe; et c'est celui-là qui dégrade et anéantit les beaux-arts, parce que les beaux-arts, leur progrès et leur durée demandent une opulence réelle, et que ce luxe-ci n'est que le masque fatal d'une misère presque générale, qu'il accélère et qu'il aggrave. C'est sous la tyrannie

de ce luxe que les talents restent enfouis, ou sont égarés. C'est sous une pareille constitution que les beaux-arts n'ont que le rebut des conditions subalternes ; c'est sous un ordre de choses aussi extraordinaire, aussi pervers, qu'ils sont ou subordonnés à la fantaisie et aux caprices d'une poignée d'hommes riches, ennuyés, fastidieux, dont le goût est aussi corrompu que les mœurs, ou abandonnés à la merci de la multitude indigente, qui s'efforce, par de mauvaises productions en tout genre, de se donner le crédit et le relief de la richesse. C'est dans ce siècle et sous ce règne que la nation épuisée ne forme aucune grande entreprise, aucuns grands travaux, rien qui soutienne les esprits et élève les âmes. C'est alors que les grands artistes ne naissent point, ou sont obligés de s'avilir sous peine de mourir de faim. C'est alors qu'il y a cent tableaux de chevalet pour une grande composition, mille portraits pour un morceau d'histoire, que les artistes médiocres pullulent, et que la nation en regorge.

GRIMM.

Que les Belle, les Bellengé, les Voiriot, les Brenet, sont assis à côté des Chardin, des Vien et des Vernet.

DIDEROT.

Et que leurs plats ouvrages couvrent les murs d'un Salon.

GRIMM.

Et bénis soient les Belle, les Bellengé, les Voiriot, les Brenet, les mauvais poëtes, les mauvais peintres, les mauvais statuaires, les brocanteurs, les bijoutiers et les filles de joie.

DIDEROT.

Fort bien, mon ami, parce que ce sont ces gens-là qui nous vengent. C'est la vermine qui ronge et détruit nos vampires, et qui nous reverse goutte à goutte le sang dont ils nous ont épuisés.

GRIMM.

Et honni soit le ministre qui s'aviserait au centre d'un sol immense et fécond de créer des lois somptuaires, d'anéantir le luxe subsistant, au lieu d'en susciter un autre des entrailles de la terre.

DIDEROT.

Et d'arrêter aux barrières les productions des arts, au lieu

d'engendrer des artistes. Ce n'est pas moi qui ai marché, c'est vous qui m'avez conduit; et s'il y a un peu de bonne logique dans ce qui précède, il s'ensuit, comme je le disais au commencement, qu'il y a deux sortes de luxe : l'un qui naît de la richesse et de l'aisance générale, l'autre de l'ostentation et de la misère, et que le premier est aussi sûrement favorable à la naissance et au progrès des beaux-arts, que le second leur est nuisible; et là-dessus rentrons dans le Salon et revenons à nos Belle, à nos Bellengé, à nos Brenet et à nos Voiriot.

SATIRE CONTRE LE LUXE[1],

A LA MANIÈRE DE PERSE.

Vous jetez sur les diverses sociétés de l'espèce humaine un regard si chagrin, que je ne connais plus guère qu'un moyen de vous contenter : c'est de ramener l'âge d'or. — Vous vous trompez. Une vie consumée à soupirer aux pieds d'une bergère n'est point du tout mon fait. Je veux que l'homme travaille. Je veux qu'il souffre. Sous un état de nature qui irait au-devant de tous ses vœux, où la branche se courberait pour approcher le fruit de sa main, il serait fainéant; et, n'en déplaise aux poëtes, qui dit fainéant dit méchant. Et puis, des fleuves de miel et de lait! Le lait ne va pas aux bilieux comme moi, et le miel m'affadit. — Dépouillez-vous donc ; suivez le conseil de Jean-Jacques, et faites-vous sauvage. — Ce serait bien le mieux. Là, du moins, il n'y a d'inégalité que celle qu'il a plu à la nature de mettre entre ses enfants ; et les forêts ne retentissent pas de cette variété de plaintes, que des maux sans nombre arrachent à l'homme dans ce bienheureux état de la société. — Mais quoi! ces mœurs si vantées de Lacédémone ne trouveront pas grâce auprès de vous? — Ne me parlez pas de ces moines armés. — Mais là, cet or, ce luxe qui vous blesse, ces repas somptueux, ces meubles recherchés... — Il n'y en a point, d'accord ; mais ces pauvres, ces malheureux ilotes, n'en avez-vous point pitié?

1. Cette amplification, dont Diderot a employé plusieurs fragments dans d'autres occasions, n'est peut-être pas trop bien à sa place ici, mais nous avons dû suivre Naigeon qui, nous le supposons, en l'insérant dans ce *Salon*, n'avait d'autre motif que de ne pas la laisser perdre, en quoi, au moins, il pensait sagement.

La tyrannie d'un colon d'Amérique est moins cruelle ; la condition du nègre moins triste. — Qu'objecterez-vous au siècle de Rome pauvre, à ce siècle où des hommes à jamais célèbres cultivaient la terre de leurs mains, prirent leurs noms des fruits, des fonctions agrestes qu'ils avaient exercées, où le consul pressait le bœuf de son aiguillon, où le casque et la lance étaient déposés sur la borne du champ, et la couronne du triomphateur suspendue à la corne de la charrue ? O le beau temps que celui où la femme déguenillée du dictateur pressait le pis de ses chèvres, tandis que ses robustes enfants, la cognée sur l'épaule, allaient dans la forêt voisine couper des fagots pour l'hiver !... Vous riez ; mais, à votre avis, la chaumière de Quintus n'est-elle pas plus belle aux yeux de l'homme qui a quelque tact de la vertu, que ces immenses galeries où l'infâme Verrès exposait les dépouilles de dix provinces ravagées ? Allez vous enivrer chez Lucullus. Applaudissez aux poëmes divins de Virgile ; promenez-vous dans une ville immense, où les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture et de l'architecture suspendront à chaque pas vos regards d'admiration ; assistez aux jeux du Cirque ; suivez la marche des triomphes ; voyez des rois enchaînés ; jouissez du doux spectacle de l'univers qui gémit sous la tyrannie, et partagez tous les crimes, tous les désordres de son opulent oppresseur. Ce n'est point là ma demeure. Je ne sais plus en quel temps, sous quel siècle, en quel coin de la terre vous placer. Mon ami, aimons notre patrie ; aimons nos contemporains ; soumettons-nous à un ordre de choses qui pourrait par hasard être meilleur ou plus mauvais ; jouissons des avantages de notre condition. Si nous y voyons des défauts, et il y en a sans doute, attendons-en le remède de l'expérience et de la sagesse de nos maîtres ; et restons ici. — Rester ici, moi ! moi ! y reste celui qui peut voir avec patience un peuple qui se prétend civilisé, et le plus civilisé de la terre, mettre à l'encan l'exercice des fonctions civiles ; mon cœur se gonfle, et un jour de ma vie, non, un jour de ma vie, je ne le passe pas sans charger d'imprécations celui qui rendit les charges vénales. Car c'est de là, oui, c'est de là et de la situation des grands exacteurs que sont découlés tous nos maux. Au moment où l'on put arriver à tout avec de l'or, on voulut avoir de l'or ; et le mérite, qui ne conduisait à rien, ne fut rien. Il n'y eut plus

aucune émulation honnête. L'éducation resta sans aucune base solide. Une mère, si elle l'osait, dirait à son fils : « Mon fils, pourquoi consumer vos yeux sur des livres? Pourquoi votre lampe a-t-elle brûlé toute la nuit? Conserve-toi, mon fils. Eh bien, tu veux aussi remuer un jour l'urne qui contient le sort de tes concitoyens; tu la remueras. Cette urne est en argent comptant au fond du coffre-fort de ton père. » Et où est l'enfant qui l'ignore? Au moment où une poignée de concussionnaires publics regorgèrent de richesses, habitèrent des palais, firent parade de leur honteuse opulence, toutes les conditions furent confondues; il s'éleva une émulation funeste, une lutte insensée et cruelle entre tous les ordres de la société. L'éléphant se gonfla pour accroître sa taille, le bœuf imita l'éléphant; la grenouille eut la même manie, qui remonta d'elle à l'éléphant; et, dans ce mouvement réciproque, les trois animaux périrent : triste, mais image réelle d'une nation abandonnée à un luxe, symbole de la richesse des uns, et masque de la misère générale du reste. Si vous n'avez pas une âme de bronze, dites donc avec moi; élevez votre voix, dites : Maudit soit le premier qui rendit les fonctions publiques vénales; maudit soit celui qui rendit l'or l'idole de la nation; maudit soit celui qui créa la race détestable des grands exacteurs; maudit soit celui qui engendra ce foyer d'où sortirent cette ostentation insolente de richesse dans les uns, et cette hypocrisie épidémique de fortune dans les autres; maudit soit celui qui condamna par contre-coup le mérite à l'obscurité, et qui dévoua la vertu et les mœurs au mépris. De ce jour, voici le mot, le mot funeste qui retentit d'un bout à l'autre de la société : Soyons, ou paraissons riches. De ce jour, la montre d'or pendit au côté de l'ouvrière, à qui son travail suffisait à peine pour avoir du pain. Et quel fut le prix de cette montre? quel fut le prix de ce vêtement de soie qui la couvre, et sous lequel je la méconnais? Sa vertu! sa vertu! ses mœurs! Et il en fut ainsi de toutes les autres conditions. On rampa, on s'avilit, on se prostitua dans toutes les conditions. Il n'y eut plus de distinction entre les moyens d'acquérir. Honnêtes, malhonnêtes, tous furent bons. Il n'y eut plus de mesure dans les dépenses. Le financier donna le ton, que le reste suivit. De là cette foule de mésalliances que je ne blâme pas. Il était juste que des hommes, ruinés par l'exemple des pères, allassent réparer chez eux leurs

fortunes, et se venger par le mépris de leurs filles. Mais ces femmes méprisées, quelle fut leur conduite? Et ces époux, à qui portèrent-ils la dot de leurs femmes? D'où vient cette fureur générale de galanterie? Dites, dites, où a-t-elle pris sa source? Les grands se sont ruinés par l'émulation du faste financier. Le reste s'est perdu de débauche par l'imitation et l'influence du libertinage des grands. Le luxe ruine le riche, et redouble la misère des pauvres. De là la fausseté du crédit dans tous les États. Confiez votre fortune à cet homme qui se fait traîner dans un char doré, demain ses terres seront en décret; demain cet homme si brillant, poursuivi par ses créanciers, ira mettre pied à terre au For-l'Évêque [1]. — Mais ne vous réjouissez-vous pas de voir la débauche, la dissipation, le faste, écrouler ces masses énormes d'or? C'est par ce moyen qu'on nous restitue goutte à goutte ce sang dont nous sommes épuisés. Il nous revient par une foule de mains occupées. Ce luxe, contre lequel vous vous récriez, n'est-ce pas lui qui soutient le ciseau dans la main du statuaire, la palette au pouce du peintre, la navette?... — Oui, beaucoup d'ouvrages, et beaucoup d'ouvrages médiocres. Si les mœurs sont corrompues, croyez-vous que le goût puisse rester pur? Non, non, cela ne se peut; et si vous le croyez, c'est que vous ignorez l'effet de la vertu sur les beaux-arts. Et que m'importent vos Praxitèle et vos Phidias? que m'importent vos Apelle? que m'importent vos poëmes divins? que m'importent vos riches étoffes? si vous êtes méchants, si vous êtes indigents, si vous êtes corrompus. O richesse, mesure de tout mérite! ô luxe funeste, enfant de la richesse! tu détruis tout, et le goût et les mœurs; tu arrêtes la pente la plus douce de la nature. Le riche craint de multiplier ses enfants. Le pauvre craint de multiplier les malheureux. Les villes se dépeuplent. On laisse languir sa fille dans le célibat. Il faudrait sacrifier à sa dot un équipage, une table somptueuse. On aliène sa fortune; pour doubler son revenu on oublie ses proches. A-t-on crié dans les rues un édit qui promette un intérêt décuple à un capital, l'enfant de la maison pâlit; l'héritier frémit ou pleure; ces masses d'or qui lui étaient destinées vont se perdre dans le fisc public, et avec elles l'espérance d'une opu-

1. Prison destinée aux détenus pour dettes. (Br.)

lence à venir. De là les hommes sont étrangers les uns aux autres dans la même famille. Eh! pourquoi des enfants aimeraient-ils, respecteraient-ils pendant leur vie, pleureraient-ils, quand ils sont morts, des pères, des parents, des frères, des proches, des amis qui ont tout fait pour leur bien-être propre, rien pour le leur? C'est bien dans ce moment, ô mes amis, qu'il n'y a point d'amis; ô pères, qu'il n'y a plus de pères; ô frères et sœurs, qu'il n'y a ni frères ni sœurs! — Voilà, sans doute, un luxe pernicieux, et contre lequel je vous permets à vous et à nos philosophes de se récrier. Mais n'en est-il pas un autre qui se concilierait avec les mœurs, la richesse, l'aisance, la splendeur et la force d'une nation? — Peut-être. O Cérès, les peintres, les poëtes, les statuaires, les tapisseries, les porcelaines, et ces magots même, goût ridicule, peuvent s'élever d'entre tes épis. Maîtres des nations, tendez la main à Cérès; relevez ses autels. Cérès est la mère commune de tout. Maîtres des nations, faites que vos campagnes soient fertiles; soulagez l'agriculteur du poids qui l'écrase. Que celui qui vous nourrit puisse vivre; que celui qui donne du lait à vos enfants ait du pain; que celui qui vous vêtit ne soit pas nu. L'agriculture, voilà le fleuve qui fertilisera votre empire. Faites que les échanges se multiplient en cent manières diverses. Vous n'aurez plus une poignée de sujets riches, vous aurez une nation riche. — Mais, dites-moi, à quoi bon la richesse, sinon à multiplier nos jouissances? et ces jouissances multipliées ne donneront-elles pas naissance à tous les arts du luxe? — Mais ce luxe sera le signe d'une opulence générale, et non le masque d'une misère commune. Maîtres des nations, ôtez à l'or son caractère représentatif de tout mérite. Abolissez la vénalité des charges. Que celui qui a de l'or puisse avoir des palais, des jardins, des tableaux, des statues, des vins délicieux, de belles femmes; mais qu'il ne puisse prétendre sans mérite à aucune fonction honorable dans l'État; et vous aurez des citoyens éclairés, des sujets vertueux. Vous avez attaché des peines aux crimes; attachez des récompenses à la vertu; et ne redoutez, pour la durée de vos empires, que le laps des temps. Le destin qui règle le monde veut que tout passe. La condition la plus heureuse d'un homme, d'un État, a son terme. Tout porte en soi un germe secret de destruction. L'agriculture, cette bienfaisante agriculture, engendre le commerce, l'indus-

trie et la richesse. La richesse engendre la population; l'extrême population divise les fortunes; les fortunes divisées restreignent les sciences et les arts à l'utile. Tout ce qui n'est pas utile est dédaigné. L'emploi du temps est trop précieux pour le perdre à des spéculations oisives. Partout où vous verrez une poignée de terre recueillie dans la plaine, portée dans un panier d'osier, aller couvrir la pointe nue d'un rocher, et l'espérance d'un épi l'arrêter là par une claie, soyez sûr que vous verrez peu de grands édifices, peu de statues, que vous trouverez peu d'Orphées, que vous entendrez peu de poëmes divins... Et que m'importent ces monuments fastueux? Est-ce là le bonheur? La vertu, la vertu, la sagesse, les mœurs, l'amour des enfants pour les pères, l'amour des pères pour les enfants, la tendresse du souverain pour ses sujets, celle des sujets pour le souverain, les bonnes lois, la bonne éducation, l'aisance générale: voilà, voilà ce que j'ambitionne. Enseignez-moi la contrée où l'on jouit de ces avantages, et j'y vais, fût-ce la Chine. — Mais là... — Je vous entends. Astuce, mauvaise foi, nulle grande vertu, nul héroïsme, une foule de petits vices, enfants de l'esprit économique et de la vie contentieuse. Là, le ministère sans cesse occupé à prévenir la perfidie des saisons; là, le particulier à pourvoir de blé son grenier. Nulle chimère de point d'honneur. — Il faut l'avouer. — Où irai-je donc? Où trouverai-je un état de bonheur constant? Ici, un luxe qui masque la misère; là, un luxe qui, né de l'abondance, ne produit qu'une félicité passagère. Où faut-il que je naisse ou que je vive? Où est la demeure qui me promette et à ma postérité un bonheur durable? — Allez où les maux portés à l'extrême vont amener un meilleur ordre de choses. Attendez que les choses soient bien, et jouissez de ce moment. — Et ma postérité? — Vous êtes un insensé. Vous voyez trop loin. Qu'étiez-vous il y a quatre siècles pour vos aïeux? Rien. Regardez avec le même œil des êtres à venir qui sont à la même distance de vous. Soyez heureux. Vos arrière-neveux deviendront ce qu'il plaira au destin, qui dispose de tout. Dans l'empire, le ciel suscite un maître qui amende ou qui détruit; dans le cycle des races, un descendant qui relève ou qui renverse. Voilà l'arrêt immuable de la nature. Soumettez-vous-y.

BELLE[1].

36. L'ARCHANGE MICHEL, VAINQUEUR DES ANGES REBELLES[2].

Ce tableau n'y était pas, et tant mieux pour l'artiste et pour nous. L'artiste Belle n'était pas bastant pour une composition de cette nature, qui demande de la verve, de la chaleur, de l'imagination, de la poésie. Belle, peintre de batailles célestes, rival de Milton! Il n'a pas dans sa tête le premier trait de la figure de l'archange, ni son mouvement, ni le caractère angélique, ni l'indignation fondue avec la noblesse, ni la grâce, l'élégance et la force. Il y a longtemps qu'il n'est plus, celui qui savait réunir toutes ces choses. C'est Raphaël. Et les anges rebelles, comment les aurait-il désignés? surtout s'il n'avait pas voulu en faire, à l'imitation de Rubens, des espèces de monstres, moitié hommes, moitié serpents, vilains, absurdes, hideux, dégoûtants. L'artiste ou le comité académique, en excluant du Salon la composition de Belle, a fait sagement. Il y avait déjà un assez bon nombre de mauvais tableaux sans celui-là. Ceux qui ont été assez bêtes pour aller demander à Belle un morceau de cette importance seront vraisemblablement assez bêtes pour admirer sa besogne. Laissons-les s'extasier en paix. Ils sont heureux, peut-être plus heureux devant le barbouillage de Belle, que vous et moi devant le chef-d'œuvre du Guide et du Titien. — C'est un mauvais rôle que celui d'ouvrir les yeux à un amant sur les défauts de sa maîtresse. Jouissons plutôt du ridicule de son ivresse. — Le comte de Creutz[3], notre ami, se met tous les matins à genoux devant l'*Adonis* de Taraval, et Denis Diderot, votre ami, devant une *Cléopâtre* de madame Therbouche. — Il faut en rire. — En rire, et pourquoi? Ma Cléopâtre est vraiment fort belle, et je pense bien que le comte

1. Clément-Louis-Marie-Anne Belle, né à Paris le 16 novembre 1722; élève de Lemoine; académicien en 1761, professeur, puis recteur; il mourut, dit la *Biographie générale,* le 29 septembre 1806. Cependant M. Jal prétend, d'après un acte de vente de deux tableaux de Lebrun, fait par Belle au roi Louis XVIII, qu'il vivait encore en 1817.

2. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 pieds de large, destiné pour une église de Soissons.

3. Ministre plénipotentiaire du roi de Suède.

de Creutz en dit autant de son Adonis; tous les deux amusants pour vous, nous le sommes encore, le comte et moi, l'un pour l'autre. Si nous pouvions, par un tour de tête original, voir les hommes en scène, prendre le monde pour ce qu'il est, un théâtre, nous nous épargnerions bien des moments d'humeur.

BACHELIER.

37. PSYCHÉ ENLEVÉE DU ROCHER PAR LES ZÉPHIRS[1].

Ce tableau n'y était pas non plus; et je répéterai, tant mieux pour l'artiste et pour nous.

Voilà un assez bon artiste perdu sans ressource. Il a déposé le titre et les fonctions d'académicien pour se faire maître d'école[2]; il a préféré l'argent à l'honneur; il a dédaigné la chose pour laquelle il avait du talent, et s'est entêté de celle pour laquelle il n'en avait point. Ensuite il a dit : Je veux boire, manger, dormir, avoir d'excellents vins, des vêtements de luxe, de jolies femmes; je méprise la considération publique... Mais, monsieur Bachelier, le sentiment de l'immortalité? — Qu'est-ce que cela? je ne vous entends pas. — Le respect de la postérité? — Le respect de ce qui n'est pas? je ne vous entends pas davantage. — Monsieur Bachelier, vous avez raison, c'est moi qui suis un sot. On ne donne pas ces idées à ceux qui ne les ont pas. C'est une manie qui n'est pas trop rare, que celle de repousser la gloire qui se présente, pour courir après celle qui nous fuit. Le philosophe veut faire des vers, et il en fait de mauvais. Le poëte veut trancher du philosophe, et il fait hausser les épaules à celui-ci. Le géomètre ambitionne la réputation de littérateur, et il reste médiocre. L'homme de lettres s'occupe de la quadrature du cercle, et il sent lui-même son ridicule. Falconet veut savoir le latin comme moi. Je veux me connaître en peinture comme lui; et de tous côtés on ne voit que l'adage *asinus ad lyram*, ou des Bachelier à l'histoire.

1. Tableau de 4 pieds sur 3.

2. Bachelier venait de fonder (1766) l'École royale gratuite de dessin, sur laquelle on trouvera d'intéressants renseignements à la fin de l'ouvrage de M. L. Courajod : *L'École royale des élèves protégés*, etc. Paris, Dumoulin, 1874, in-8°.

CHARDIN.

38. DEUX TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO REPRÉSENTANT DIVERS INSTRUMENTS DE MUSIQUE[1].

Commençons par dire le secret de celui-ci. Cette indiscrétion sera sans conséquence. Il place son tableau devant la Nature, et il le juge mauvais, tant qu'il n'en soutient pas la présence.

Ces deux tableaux sont très-bien composés. Les instruments y sont disposés avec goût. Il y a, dans ce désordre qui les entasse, une sorte de verve. Les effets de l'art y sont préparés à ravir. Tout y est, pour la forme et pour la couleur, de la plus grande vérité. C'est là qu'on apprend comment on peut allier la vigueur avec l'harmonie. Je préfère celui où l'on voit des timbales; soit que ces objets y forment de plus grandes masses, soit que la disposition en soit plus piquante. L'autre passerait pour un chef-d'œuvre, sans son pendant.

Je suis sûr que, lorsque le temps aura éteint l'éclat un peu dur et cru des couleurs fraîches, ceux qui pensent que Chardin faisait encore mieux autrefois changeront d'avis. Qu'ils aillent revoir ces ouvrages lorsque le temps les aura peints. J'en dis autant de Vernet, et de ceux qui préfèrent ses premiers tableaux à ceux qui sortent de dessus sa palette.

Chardin et Vernet voient leurs ouvrages à douze ans du moment où ils peignent; et ceux qui les jugent ont aussi peu de raison que ces jeunes artistes qui s'en vont copier servilement à Rome des tableaux faits il y a cent cinquante ans. Ne soupçonnant pas l'altération que le temps a faite à la couleur, ils ne soupçonnent pas davantage qu'ils ne verraient pas les morceaux des Carraches, tels qu'ils les ont sous les yeux, s'ils avaient été sur le chevalet des Carraches, tels qu'ils les voient. Mais qui est-ce qui leur apprendra à apprécier les effets du temps? Qui est-ce qui les garantira de la tentation de faire demain de vieux tableaux, de la peinture du siècle passé? Le bon sens et l'expérience.

1. Tableaux cintrés d'environ 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds de haut. Pour les appartements de Bellevue.

Je n'ignore pas que les modèles de Chardin, les natures inanimées qu'il imite, ne changent ni de place, ni de couleur, ni de formes; et qu'à perfection égale, un portrait de La Tour a plus de mérite qu'un morceau de genre de Chardin. Mais un coup de l'aile du temps ne laissera rien qui justifie la réputation du premier. La poussière précieuse s'en ira de dessus la toile, moitié dispersée dans les airs, moitié attachée aux longues plumes du vieux Saturne. On parlera de La Tour, mais on verra Chardin. O La Tour! *memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris.* (*Genèse*, chap. III, ỳ. 19.)

On dit de celui-ci qu'il a un technique qui lui est propre, et qu'il se sert autant de son pouce que de son pinceau. Je ne sais ce qui en est. Ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais connu personne qui l'ait vu travailler; quoi qu'il en soit, ses compositions appellent indistinctement l'ignorant et le connaisseur. C'est une vigueur de couleur incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance. Éloignez-vous, approchez-vous, même illusion, point de confusion, point de symétrie non plus, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin, comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en apercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siége de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais.

39. VERNET[1].

J'avais écrit le nom de cet artiste au haut de ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer, et renommée par la beauté de ses sites. Là, tandis que les uns perdaient autour d'un tapis vert les plus belles heures du jour, les plus belles journées, leur argent et leur gaieté; que d'autres, le fusil sur l'épaule, s'excédaient de fatigue à suivre leurs chiens à travers champs; que quelques-uns allaient s'égarer dans les détours d'un parc, dont, heureusement pour les jeunes compagnes de

1. Le livret annonce seulement : Plusieurs tableaux sous le même numéro.

leurs erreurs, les arbres sont fort discrets; que les graves personnages faisaient encore retentir à sept heures du soir la salle à manger de leurs cris tumultueux, sur les nouveaux principes des économistes, l'utilité ou l'inutilité de la philosophie, la religion, les mœurs, les acteurs, les actrices, le gouvernement, la préférence des deux musiques, les beaux-arts, les lettres et autres questions importantes, dont ils cherchaient toujours la solution au fond des bouteilles, et regagnaient, enroués, chancelants, le fond de leur appartement, dont ils avaient peine à retrouver la porte, et se remettaient, dans un fauteuil, de la chaleur et du zèle avec lesquels ils avaient sacrifié leurs poumons, leur estomac et leur raison, pour introduire le plus bel ordre possible dans toutes les branches de l'administration; j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes, visiter les plus beaux sites du monde. Mon projet est de vous les décrire, et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres. Mon compagnon de promenades connaissait supérieurement la topographie du pays, les heures favorables à chaque scène champêtre, l'endroit qu'il fallait voir le matin; celui qui recevait son intérêt et ses charmes, ou du soleil levant ou du soleil couchant; l'asile qui nous prêterait de la fraîcheur et de l'ombre pendant les heures brûlantes de la journée. C'était le *cicerone* de la contrée. Il en faisait les honneurs aux nouveaux venus; et personne ne s'entendait mieux à ménager à son spectateur la surprise du premier coup d'œil. Nous voilà partis. Nous causons. Nous marchons. J'allais la tête baissée, selon mon usage, lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté au site que voici.

Premier site. — A ma droite, dans le lointain, une montagne élevait son sommet vers la nue. Dans cet instant, le hasard y avait arrêté un voyageur debout et tranquille. Le bas de cette montagne nous était dérobé par la masse interposée d'un rocher. Le pied de ce rocher s'étendait en s'abaissant et en se relevant, et séparait en deux la profondeur de la scène. Tout à fait vers la droite, sur une saillie de ce rocher j'observai deux figures que l'art n'aurait pas mieux placées pour l'effet. C'étaient deux pêcheurs; l'un assis et les jambes pendantes vers le bas

du rocher, tenait sa ligne qu'il avait jetée dans des eaux qui baignaient cet endroit; l'autre, les épaules chargées de son filet, et courbé vers le premier, s'entretenait avec lui. Sur l'espèce de chaussée rocailleuse que le pied du rocher formait en se prolongeant, dans un lieu où cette chaussée s'inclinait vers le fond, une voiture couverte et conduite par un paysan descendait vers un village situé au-dessous de cette chaussée. C'était encore un incident que l'art aurait suggéré ; mes regards, rasant la crête de cette langue de rocaille, rencontraient le sommet des maisons du village, et allaient s'enfoncer et se perdre dans une campagne qui confinait avec le ciel.

« Quel est celui de vos artistes, me disait mon *cicerone*, qui eût imaginé de rompre la continuité de cette chaussée rocailleuse par une touffe d'arbres?

— Vernet, peut-être.

— A la bonne heure ; mais votre Vernet en aurait-il imaginé l'élégance et le charme? Aurait-il pu rendre l'effet chaud et piquant de cette lumière qui joue entre leurs troncs et leurs branches?

— Pourquoi non?

— Rendre l'espace immense que votre œil découvre au delà?

— C'est ce qu'il a fait quelquefois. Vous ne connaissez pas cet homme; jusqu'où les phénomènes de la nature lui sont familiers... »

Je répondais de distraction ; car mon attention était arrêtée sur une masse de rochers couverte d'arbustes sauvages, que la nature avait placés à l'autre extrémité du tertre rocailleux. Cette masse était pareillement masquée par un rocher antérieur, qui, se séparant du premier, formait un canal d'où se précipitaient en torrent des eaux qui venaient, sur la fin de leur chute, se briser en écumant contre des pierres détachées...

« Eh bien ! dis-je à mon *cicerone*, allez-vous-en au Salon, et vous verrez qu'une imagination féconde, aidée d'une étude profonde de la nature, a inspiré à un de nos artistes précisément ces rochers, cette cascade et ce coin de paysage.

— Et peut-être avec ce gros quartier de roche brute, et le pêcheur assis qui relève son filet et les instruments de son métier épars à terre autour de lui, et sa femme debout, et cette femme vue par le dos.

— Vous ne savez pas, l'abbé, combien vous êtes un mauvais plaisant... »

L'espace compris entre les rochers au torrent, la chaussée rocailleuse et les montagnes de la gauche formaient un lac sur les bords duquel nous nous promenions ; c'est de là que nous contemplions toute cette scène merveilleuse ; cependant il s'était élevé, vers la partie du ciel qu'on apercevait entre la touffe d'arbres de la partie rocailleuse et les rochers aux deux pêcheurs, un nuage léger que le vent promenait à son gré..... Lors me tournant vers l'abbé :

« En bonne foi, lui dis-je, croyez-vous qu'un artiste intelligent eût pu se dispenser de placer ce nuage précisément où il est? ne voyez-vous pas qu'il établit pour nos yeux un nouveau plan ; qu'il annonce un espace en deçà et au delà; qu'il recule le ciel, et qu'il fait avancer les autres objets? Vernet aurait senti tout cela. Les autres, en obscurcissant leurs ciels de nuages, ne songent qu'à en rompre la monotonie. Vernet veut que les siens aient le mouvement et la magie de celui que nous voyons.

— Vous avez beau dire Vernet, Vernet, je ne quitterai point la nature pour courir après son image. Quelque sublime que soit l'homme, ce n'est pas Dieu.

— D'accord ; mais, si vous aviez un peu plus fréquenté l'artiste, il vous aurait peut-être appris à voir dans la nature ce que vous n'y voyez pas. Combien de choses vous y trouveriez à reprendre ! Combien l'art en supprimerait, qui gâtent l'ensemble et nuisent à l'effet; combien il en rapprocherait, qui doubleraient notre enchantement !

— Quoi ! sérieusement vous croyez que Vernet aurait mieux à faire que d'être le copiste rigoureux de cette scène?

— Je le crois.

— Dites-moi donc comment il s'y prendrait pour l'embellir.

— Je l'ignore, et si je le savais je serais plus grand poëte et plus grand peintre que lui ; mais, si Vernet vous eût appris à mieux voir la nature, la nature, de son côté, vous eût appris à bien voir Vernet.

— Mais Vernet ne sera toujours que Vernet, un homme.

— Et, par cette raison, d'autant plus étonnant, et son ouvrage d'autant plus digne d'admiration ; c'est sans contredit une grande chose que cet univers; mais, quand je le compare

avec l'énergie de la cause productrice, si j'avais à m'émerveiller, c'est que son œuvre ne soit pas plus belle et plus parfaite encore. C'est tout le contraire, lorsque je pense à la faiblesse de l'homme, à ses pauvres moyens, aux embarras et à la courte durée de sa vie, et à certaines choses qu'il a entreprises et exécutées. L'abbé, pourrait-on vous faire une question? c'est : d'une montagne dont le sommet paraît toucher et soutenir le ciel, et d'une pyramide seulement de quelques lieues de base, dont la cime finirait dans les nues; laquelle vous frapperait le plus? Vous hésitez. C'est la pyramide, mon cher abbé; et la raison, c'est que rien n'étonne de la part de Dieu, auteur de la montagne, et que la pyramide est un phénomène incroyable de la part de l'homme. »

Toute cette conversation se faisait d'une manière fort interrompue. La beauté du site nous tenait alternativement suspendus d'admiration. Je parlais sans trop m'entendre; j'étais écouté avec la même distraction. D'ailleurs, les jeunes disciples de l'abbé couraient de droite et de gauche, gravissaient sur les rochers, et leur instituteur craignait toujours, ou qu'ils ne s'égarassent, ou qu'ils ne se précipitassent, ou qu'ils n'allassent se noyer dans l'étang. Son avis était de les laisser la prochaine fois à la maison; mais ce n'était pas le mien.

J'inclinais à demeurer dans cet endroit, et à y passer le reste de la journée; mais l'abbé m'assurant que la contrée était assez riche en pareils sites pour que nous pussions mettre un peu moins d'économie dans nos plaisirs, je me laissai conduire ailleurs; mais ce ne fut pas sans retourner la tête de temps en temps.

Les enfants précédaient leur instituteur, et moi je fermais la marche. Nous allions par des sentiers étroits et tortueux, et je m'en plaignais un peu à l'abbé; mais lui, se retournant, s'arrêtant subitement devant moi, et me regardant en face, me dit avec exclamation :

« Monsieur, l'ouvrage de l'homme est quelquefois plus admirable que l'ouvrage d'un Dieu?

— Monsieur l'abbé, lui répondis-je, avez-vous vu l'*Antinoüs*. la *Vénus de Médicis*, la *Vénus aux Belles-Fesses*, et quelques autres antiques?

— Oui.

— Avez-vous jamais rencontré dans la nature des figures aussi belles, aussi parfaites que celles-là?

— Non, je l'avoue.

— Vos petits élèves ne vous ont-ils jamais dit un mot qui vous ait causé plus d'admiration et de plaisir que la sentence la plus profonde de Tacite?

— Cela est quelquefois arrivé.

— Et pourquoi cela?

— C'est que j'y prends un grand intérêt; c'est qu'ils m'annonçaient par ce mot une grande sensibilité d'âme, une sorte de pénétration, une justesse d'esprit au-dessus de leur âge.

— L'abbé, à l'application. Si j'avais là un boisseau de dés, que je renversasse ce boisseau, et qu'ils se tournassent tous sur le même point, ce phénomène vous étonnerait-il beaucoup?

— Beaucoup.

— Et si tous ces dés étaient pipés, le phénomène vous étonnerait-il encore?

— Non.

— L'abbé, à l'application. Ce monde n'est qu'un amas de molécules pipées en une infinité de manières diverses. Il y a une loi de nécessité qui s'exécute sans dessein, sans effort, sans intelligence, sans progrès, sans résistance dans toutes les œuvres de Nature. Si l'on inventait une machine qui produisît des tableaux tels que ceux de Raphaël, ces tableaux continueraient-ils d'être beaux?

— Non.

— Et la machine? lorsqu'elle serait commune, elle ne serait pas plus belle que les tableaux.

— Mais, d'après vos principes, Raphaël n'est-il pas lui-même cette machine à tableaux?...

— Il est vrai. Mais la machine Raphaël n'a jamais été commune; mais les ouvrages de cette machine ne sont pas aussi communs que les feuilles de chêne; mais, par une pente naturelle et presque invincible, nous supposons à cette machine une volonté, une intelligence, un dessein, une liberté. Supposez Raphaël éternel, immobile devant la toile, peignant nécessairement et sans cesse. Multipliez de toutes parts ces machines imitatives. Faites naître les tableaux dans la nature, comme les plantes, les arbres et les fruits qui leur serviraient de modèles;

et dites-moi ce que deviendrait votre admiration. Ce bel ordre qui vous enchante dans l'univers ne peut être autre qu'il est. Vous n'en connaissez qu'un, et c'est celui que vous habitez; vous le trouvez alternativement beau ou laid, selon que vous coexistez avec lui d'une manière agréable ou pénible. Il serait tout autre, qu'il serait également beau ou laid pour ceux qui coexisteraient d'une manière agréable ou pénible avec lui. Un habitant de Saturne, transporté sur la terre, sentirait ses poumons déchirés, et périrait en maudissant la nature. Un habitant de la terre, transporté dans Saturne, se sentirait étouffé, suffoqué, et périrait en maudissant la nature... »

J'en étais là, lorsqu'un vent d'ouest, balayant la campagne, nous enveloppa d'un épais tourbillon de poussière. L'abbé en demeura quelque temps aveuglé; tandis qu'il se frottait les paupières, j'ajoutai : « Ce tourbillon qui ne vous semble qu'un chaos de molécules dispersées au hasard; eh bien! cher abbé, ce tourbillon est tout aussi parfaitement ordonné que le monde; » et j'allais lui en donner des preuves, qu'il n'était pas trop en état de goûter, lorsqu'à l'aspect d'un nouveau site, non moins admirable que le premier, ma voix coupée, mes idées confondues, je restai stupéfait et muet.

Deuxième site. — C'était, à droite, des montagnes couvertes d'arbres et d'arbustes sauvages, dans l'ombre, comme disent les voyageurs; dans la demi-teinte, comme disent les artistes. Au pied de ces montagnes, un passant que nous ne voyions que par le dos, son bâton sur l'épaule, son sac suspendu à son bâton, se hâtait vers la route même qui nous avait conduits. Il fallait qu'il fût bien pressé d'arriver, car la beauté du lieu ne l'arrêtait pas. On avait pratiqué sur la rampe de ces montagnes une espèce de chemin assez large. Nous ordonnâmes à nos enfants de s'asseoir et de nous attendre. Le plus jeune eut pour tâche deux fables de Phèdre à apprendre par cœur, et l'aîné l'explication du premier livre des *Géorgiques* à préparer. Ensuite nous nous mîmes à grimper par ce chemin difficile; vers le sommet, nous aperçûmes un paysan avec une voiture couverte. Cette voiture était attelée de bœufs. Il descendait, et ses animaux se prêtaient, de crainte que la voiture ne s'accélérât sur eux. Nous les laissâmes derrière nous, pour nous enfoncer dans un lointain, fort

au delà des montagnes que nous avions grimpées et qui nous le dérobaient. Après une marche assez longue, nous nous trouvâmes sur une espèce de pont, une de ces fabriques de bois, hardies, et telles que le génie, l'intrépidité et le besoin des hommes en ont exécuté dans quelques pays montagneux. Arrêtés là, je promenai mes regards autour de moi, et j'éprouvai un plaisir accompagné de frémissement. Comme mon conducteur aurait joui de la violence de mon étonnement, sans la douleur d'un de ses yeux qui était resté rouge et larmoyant! Cependant il me dit d'un ton ironique : « Et Loutherbourg, et Vernet, et Claude Lorrain? » Devant moi, comme du sommet d'un précipice, j'apercevais les deux côtés, le milieu, toute la scène imposante que je n'avais qu'entrevue du bas des montagnes. J'avais à dos une campagne immense qui ne m'avait été annoncée que par l'habitude d'apprécier les distances entre des objets interposés. Ces arches, que j'avais en face il n'y a qu'un moment, je les avais sous mes pieds. Sous ses arches descendait à grand bruit un large torrent; ses eaux interrompues, accélérées, se hâtaient vers la plage du site la plus profonde. Je ne pouvais m'arracher à ce spectacle mêlé de plaisir et d'effroi. Cependant je traverse cette longue fabrique, et me voilà sur la cime d'une chaîne de montagnes parallèles aux premières. Si j'ai le courage de descendre celles-là, elles me conduiront au côté gauche de la scène, dont j'aurai fait tout le tour. Il est vrai que j'ai peu d'espace à traverser, pour éviter l'ardeur du soleil et voyager dans l'ombre; car la lumière vient d'au delà de la chaîne de montagnes dont j'occupe le sommet, et qui forment, avec celles que j'ai quittées, un amphithéâtre en entonnoir, dont le bord le plus éloigné, rompu, brisé, est remplacé par la fabrique de bois qui unit les cimes des deux chaînes de montagnes. Je vais, je descends, et après une route longue et pénible à travers des ronces, des épines, des plantes et des arbustes touffus, me voilà au côté gauche de la scène. Je m'avance le long de la rive du lac formé par les eaux du torrent, jusqu'au milieu de la distance qui sépare les deux chaînes; je regarde, je vois le pont de bois à une hauteur et dans un éloignement prodigieux. Je vois depuis ce pont les eaux du torrent arrêtées dans leur cours par des espèces de terrasses naturelles; je les vois tomber en autant de nappes qu'il y a de

terrasses, et former une merveilleuse cascade. Je les vois arriver à mes pieds, s'étendre et remplir un vaste bassin. Un bruit éclatant me fait regarder à ma gauche : c'est celui d'une chute d'eaux qui s'échappent d'entre des plantes et des arbustes qui couvrent le haut d'une roche voisine, et qui se mêlent, en tombant, aux eaux stagnantes du torrent. Toutes ces masses de roches, hérissées de plantes vers leurs sommets, sont tapissées à leur penchant de la mousse la plus verte et la plus douce. Plus près de moi, presque au pied des montagnes de la gauche, s'ouvre une large caverne obscure. Mon imagination échauffée place à l'entrée de cette caverne une jeune fille qui en sort avec un jeune homme ; elle a couvert ses yeux de sa main libre, comme si elle craignait de revoir la lumière, et de rencontrer les regards du jeune homme. Mais si ces personnages n'y étaient pas, il y avait proche de moi, sur la rive du grand bassin, une femme qui se reposait avec son chien à côté d'elle ; en suivant la même rive, à gauche, sur une petite plage plus élevée, un groupe d'hommes et de femmes, tel qu'un peintre intelligent l'aurait imaginé ; plus loin, un paysan debout. Je le voyais de face, et il me paraissait indiquer de la main la route à quelque habitant d'un canton éloigné. J'étais immobile, mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet ; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entr'ouverte. Mon conducteur respectait mon admiration et mon silence. Il était aussi heureux, aussi vain que s'il eût été le propriétaire ou même le créateur de ces merveilles. Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement. L'immobilité des êtres, la solitude d'un lieu, son silence profond, suspendent le temps ; il n'y en a plus. Rien ne le mesure ; l'homme devient comme éternel. Cependant par un tour de tête bizarre, comme j'en ai quelquefois, transformant tout à coup l'œuvre de Nature en une production de l'art, je m'écriai : « Que cela est beau, grand, varié, noble, sage, harmonieux, vigoureusement colorié ! Mille beautés éparses dans l'univers ont été rassemblées sur cette toile, sans confusion, sans effort, et liées par un goût exquis. C'est une vue romanesque, dont on suppose la réalité quelque part. Si l'on imagine un plan vertical élevé sur la cime de ces deux chaînes de montagnes, et assis sur le milieu de cette fabrique de bois, on aura au delà de ce plan, vers le fond, toute la partie éclairée

de la composition; en deçà, vers le devant, toute sa partie obscure et de demi-teinte; on y voit les objets nets, distincts, bien terminés; ils ne sont privés que de la grande lumière. Rien n'est perdu pour moi, parce qu'à mesure que les ombres croissent, les objets sont plus voisins de ma vue. Et ces nuages, interposés entre le ciel et la fabrique de bois, quelle profondeur ne donnent-ils pas à la scène! Il est inouï l'espace qu'on imagine au delà de ce pont, l'objet le plus éloigné qu'on voie. Qu'il est doux de goûter ici la fraîcheur de ces eaux, après avoir éprouvé la chaleur qui brûle ce lointain! Que ces roches sont majestueuses! que ces eaux sont belles et vraies! comment l'artiste en a-t-il obscurci la transparence!... » Jusque-là, le cher abbé avait eu la patience de me laisser dire; mais à ce mot d'artiste, me tirant par la manche :

« Est-ce que vous extravaguez? me dit-il.

— Non, pas tout à fait.

— Que parlez-vous de demi-teinte, de plan, de vigueur, de coloris?

— Je substitue l'art à la nature, pour en bien juger.

— Si vous vous exercez souvent à ces substitutions, vous aurez de la peine à trouver de beaux tableaux.

— Cela se peut; mais convenez qu'après cette étude, le petit nombre de ceux que j'admirerai en vaudront la peine.

— Il est vrai. »

Tout en causant ainsi, et en suivant la rive du lac, nous arrivâmes où nous avions laissé nos deux petits disciples. Le jour commençait à tomber; nous ne laissions pas que d'avoir du chemin à faire jusqu'au château; nous gagnâmes de ce côté, l'abbé faisant réciter à l'un de ses élèves ses deux fables, et à l'autre son explication de Virgile; et moi, me rappelant les lieux dont je m'éloignais, et que je me proposais de vous décrire à mon retour. Ma tâche fut plus tôt expédiée que celle de l'abbé. A ces vers :

> Vere novo, gelidus canis cum montibus humor
> Liquitur, et Zephyro putris se gleba resolvit,
>
> Virgil. *Georg.* lib. I, v. 43, 44.

je rêvai à la différence des charmes de la peinture et de la poésie; à la difficulté de rendre d'une langue dans une autre

les endroits qu'on entend le mieux. Sur ce, je racontai à l'abbé que Jupiter un jour fut attaqué d'un grand mal de tête. Le père des dieux et des hommes passait les jours et les nuits le front penché sur ses deux mains, et tirant de sa vaste poitrine un soupir profond. Les dieux et les hommes l'environnaient en silence, lorsque tout à coup il se releva, poussa un grand cri, et l'on vit sortir de sa tête entr'ouverte une déesse tout armée, toute vêtue. C'était Minerve. Tandis que les dieux dispersés dans l'Olympe célébraient la délivrance de Jupiter et la naissance de Minerve, les hommes s'occupaient à l'admirer. Tous d'accord sur sa beauté, chacun trouvait à redire à son vêtement. Le sauvage lui arrachait son casque et sa cuirasse, et lui ceignait les reins d'un léger cordon de verdure. L'habitant de l'Archipel la voulait toute nue; celui de l'Ausonie, plus décente et plus couverte. L'Asiatique prétendait que les longs plis d'une tunique qui moulerait ses membres, en descendant mollement jusqu'à ses pieds, auraient infiniment plus de grâce. Le bon, l'indulgent Jupiter fit essayer à sa fille ces différents vêtements; et les hommes reconnurent qu'aucun ne lui allait aussi bien que celui sous lequel elle se montra au sortir de la tête de son père. L'abbé n'eut pas grand'peine à saisir le sens de ma fable. Quelques endroits de différents poëtes anciens nous donnèrent la torture à l'un et à l'autre; et nous convînmes, de dépit, que la traduction de Tacite était infiniment plus aisée que celle de Virgile. L'abbé de La Bletterie ne sera pas de cet avis; quoi qu'il en soit, son Tacite n'en sera pas moins mauvais, ni le Virgile de Desfontaines meilleur.

Nous allions. L'abbé, son œil malade couvert d'un mouchoir, et l'âme pleine de scandale de la témérité avec laquelle j'avais avancé qu'un tourbillon de poussière, que le vent élève et qui nous aveugle, était tout aussi parfaitement ordonné que l'univers. Le tourbillon lui paraissait une image passagère du chaos, suscitée fortuitement au milieu de l'œuvre merveilleux de la création. C'est ainsi qu'il s'en expliqua.

« Mon très-cher abbé, lui dis-je, oubliez pour un moment le petit gravier qui picote votre cornée, et écoutez-moi. Pourquoi l'univers vous paraît-il si bien ordonné? c'est que tout y est enchaîné, à sa place, et qu'il n'y a pas un seul être qui n'ait dans sa position, sa production, son effet, une raison suffisante,

ignorée ou connue. Est-ce qu'il y a une exception pour le vent d'ouest? est-ce qu'il y a une exception pour les grains de sable? une autre pour les tourbillons? Si toutes les forces qui animaient chacune des molécules qui formaient celui qui nous a enveloppés étaient données, un géomètre vous démontrerait que celle qui est engagée entre votre œil et sa paupière est précisément à sa place.

— Mais, dit l'abbé, je l'aimerais tout autant ailleurs; je souffre, et le paysage que nous avons quitté me récréait la vue.

— Et qu'est-ce que cela fait à la nature! est-ce qu'elle a ordonné le paysage pour vous?

— Pourquoi non?

— C'est que si elle a ordonné le paysage pour vous, elle aura aussi ordonné pour vous le tourbillon. Allons, mon ami, faisons un peu moins les importants. Nous sommes dans la nature; nous y sommes tantôt bien, tantôt mal; et croyez que ceux qui louent la nature d'avoir au printemps tapissé la terre de vert, couleur amie de nos yeux, sont des impertinents qui oublient que cette nature, dont ils veulent retrouver en tout et partout la bienfaisance, étend en hiver, sur nos campagnes, une grande couverture blanche qui blesse nos yeux, nous fait tournoyer la tête, et nous expose à mourir glacés. La nature est bonne et belle, quand elle nous favorise; elle est laide et méchante, quand elle nous afflige. C'est à nos efforts mêmes qu'elle doit souvent une partie de ses charmes.

— Voilà des idées qui me mèneraient loin.

— Cela se peut.

— Et me conseilleriez-vous d'en faire le catéchisme de mes élèves?

— Pourquoi non? je vous jure que je le crois plus vrai et moins dangereux qu'un autre.

— Je consulterai là-dessus leurs parents.

— Leurs parents pensent bien, et vous ordonneront d'apprendre à leurs enfants à penser mal.

— Mais pourquoi? Quel intérêt ont-ils à ce qu'on remplisse la tête de ces pauvres petites créatures de sottises et de mensonges?

— Aucun; mais ils sont inconséquents et pusillanimes. »

Troisième site. — Je commençais à ressentir de la lassitude, lorsque je me trouvai sur la rive d'une espèce d'anse de mer. Cette anse était formée, à gauche, par une langue de terre, un terrain escarpé, des rochers couverts d'un paysage tout à fait agreste et touffu. Ce paysage touchait d'un bout au rivage, et de l'autre aux murs d'une terrasse qui s'élevait au-dessus des eaux. Cette longue terrasse était parallèle au rivage, et s'avançait fort loin dans la mer, qui, délivrée à son extrémité de cette digue, prenait toute son étendue. Ce site était encore embelli par un château de structure militaire et gothique. On l'apercevait au loin au bout de la terrasse. Ce château était terminé dans sa plus grande hauteur par une esplanade environnée de mâchicoulis; une petite tourelle ronde occupait le centre de cette esplanade; et nous distinguions très-bien le long de la terrasse, et autour de l'espace compris entre la tourelle et les mâchicoulis, différentes personnes, les unes appuyées sur le parapet de la terrasse, d'autres sur le haut des mâchicoulis; ici, il y en avait qui se promenaient; là, d'arrêtées debout qui semblaient converser. M'adressant à mon conducteur :

« Voilà, lui dis-je, encore un assez beau coup d'œil.

— Est-ce que vous ne reconnaissez pas ces lieux? me répondit-il.

— Non.

— C'est notre château.

— Vous avez raison.

— Et tous ces gens-là, qui prennent le frais, à la chute du jour, ce sont nos joueurs, nos joueuses, nos politiques et nos galants.

— Cela se peut.

— Tenez, voilà la vieille comtesse qui continue d'arracher les yeux à son partner, sur une invite qu'il n'a pas répondue. Proche le château, ce groupe pourrait bien être de nos politiques dont les vapeurs se sont apaisées, et qui commencent à s'entendre, et à raisonner plus sensément. Ceux qui tournent deux à deux sur l'esplanade, autour de la tourelle, sont infailliblement les jeunes gens; car il faut avoir leurs jambes pour grimper jusque-là. La jeune marquise et le petit comte en

descendront les derniers ; car ils ont toujours quelques caresses à se faire à la dérobée... »

Nous nous étions assis, nous nous reposions de notre côté; et nos yeux suivant le rivage à droite, nous voyions par le dos deux personnes, je ne sais quelles, assises et se reposant aussi dans un endroit où le terrain s'enfonçait. Plus loin, des gens de mer, occupés à charger ou décharger une nacelle. Dans le lointain, sur les eaux, un vaisseau à la voile; fort au delà, des montagnes vaporeuses et très-éloignées. J'étais un peu inquiet comment nous regagnerions le château dont nous étions séparés par un espace d'eau assez considérable.

« Si nous suivons le rivage vers la droite, dis-je à l'abbé, nous ferons le tour du globe avant que d'arriver au château; et c'est bien du chemin pour ce soir. Si nous le suivons vers la gauche, arrivés à ce paysage, nous trouverons apparemment un sentier qui le traverse et qui conduit à quelque porte qui s'ouvre sur la terrasse.

— Et vous voudriez bien, dit l'abbé, ne faire ni le tour du globe, ni celui de l'anse?

— Il est vrai. Mais cela ne se peut.

— Vous vous trompez. Nous irons à ces mariniers qui nous prendront dans leur nacelle, et qui nous déposeront au pied du château. »

Ce qui fut dit fut fait; nous voilà embarqués, et vingt lorgnettes d'opéra braquées sur nous, et notre arrivée saluée par des cris de joie qui partaient de la terrasse et du sommet du château : nous y répondîmes, selon l'usage. Le ciel était serein, le vent soufflait du rivage vers le château, et nous fîmes le trajet en un clin d'œil. Je vous raconte simplement la chose. Dans un moment plus poétique j'aurais déchaîné les vents, soulevé les flots, montré la petite nacelle tantôt voisine des nues, tantôt précipitée au fond des abîmes; vous auriez frémi pour l'instituteur, ses jeunes élèves, et le vieux philosophe votre ami. J'aurais porté, de la terrasse à vos oreilles, les cris des femmes éplorées. Vous auriez vu sur l'esplanade du château des mains levées vers le ciel; mais il n'y aurait pas eu un mot de vrai. Le fait est que nous n'éprouvâmes d'autre tempête que celle du premier livre de Virgile, que l'un des élèves

de l'abbé nous récita par cœur; et telle fut la fin de notre première sortie ou promenade.

J'étais las; mais j'avais vu de belles choses, respiré l'air le plus pur, et fait un exercice très-sain. Je soupai d'appétit, et j'eus la nuit la plus douce et la plus tranquille. Le lendemain, en m'éveillant, je disais :

« Voilà la vraie vie, le vrai séjour de l'homme. Tous les prestiges de la société ne purent jamais en éteindre le goût. Enchaînés dans l'enceinte étroite des villes par des occupations ennuyeuses et de tristes devoirs, si nous ne pouvons retourner dans les forêts, notre premier asile, nous sacrifions une portion de notre opulence à appeler les forêts autour de nos demeures. Mais, là, elles ont perdu sous la main symétrique de l'art leur silence, leur innocence, leur liberté, leur majesté, leur repos. Là, nous allons contrefaire un moment le rôle du sauvage; esclaves des usages, des passions, jouer la pantomime de l'homme de Nature. Dans l'impossibilité de nous livrer aux fonctions et aux amusements de la vie champêtre, d'errer dans une campagne, de suivre un troupeau, d'habiter une chaumière, nous invitons, à prix d'or et d'argent, le pinceau de Wouwermans, de Berghem ou de Vernet, à nous retracer les mœurs et l'histoire de nos anciens aïeux. Et les murs de nos somptueuses et maussades demeures se couvrent des images d'un bonheur que nous regrettons; et les animaux de Berghem ou de Paul Potter paissent sous nos lambris, parqués dans une riche bordure; et les toiles d'araignée d'Ostade sont suspendues entre des crépines d'or, sur un damas cramoisi; et nous sommes dévorés par l'ambition, la haine, la jalousie et l'amour; et nous brûlons de la soif de l'honneur et de la richesse, au milieu des scènes de l'innocence et de la pauvreté, s'il est permis d'appeler pauvre celui à qui tout appartient. Nous sommes des malheureux autour desquels le bonheur est représenté sous mille formes diverses.

O rus! quando te aspiciam?

Horat. *Sermonum* lib. II, sat. vi, v. 60.

disait le poëte; et c'est un souhait qui s'élève cent fois au fond de notre cœur. »

Quatrième site.—J'en étais là de ma rêverie, nonchalamment étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit à son gré, état délicieux, où l'âme est honnête sans réflexion, l'esprit juste et délicat sans effort; où l'idée, le sentiment semble naître en nous de lui-même comme d'un sol heureux. Mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais : « L'abbé a raison; nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve, le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier. Où suis-je dans ce moment? qu'est-ce qui m'environne? Je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il? Rien. Que dirai-je? Rien. S'il est un Dieu, c'est ainsi qu'il est. Il jouit de lui-même. » Un bruit entendu au loin, c'était le coup de battoir d'une blanchisseuse, frappa subitement mon oreille; et adieu mon existence divine. Mais s'il est doux d'exister à la façon de Dieu, il est aussi quelquefois assez doux d'exister à la façon des hommes. Qu'elle vienne ici seulement, qu'elle m'apparaisse, que je revoie ses grands yeux, qu'elle pose doucement sa main sur mon front, qu'elle me sourie... Que ce bouquet d'arbres vigoureux et touffu fait bien à droite! Cette langue de terre ménagée en pointe au devant de ces arbres, et descendant par une pente facile vers la surface de ces eaux, est tout à fait pittoresque. Que ces eaux qui rafraîchissent cette péninsule, en baignant sa rive, sont belles! Ami Vernet, prends tes crayons, et dépêche-toi d'enrichir ton portefeuille de ce groupe de femmes. L'une, penchée vers la surface de l'eau, y trempe son linge; l'autre, accroupie, le tord; une troisième, debout, en a rempli le panier qu'elle a posé sur sa tête. N'oublie pas ce jeune homme que tu vois par le dos proche d'elles, courbé vers le fond, et s'occupant du même travail. Hâte-toi, car ces figures prendront dans un instant une autre position moins heureuse peut-être. Plus ta copie sera fidèle, plus ton tableau sera beau. Je me trompe. Tu donneras à ces femmes un peu plus de légèreté, tu les toucheras moins lourdement, tu affaibliras le ton jaunâtre et sec de cette terrasse. Ce pêcheur qui a jeté son filet vers la gauche, à l'endroit où les eaux prennent toute leur étendue, tu le laisseras

tel qu'il est; tu n'imaginerais rien de mieux. Vois son attitude; comme elle est vraie! Place aussi son chien à côté de lui. Quelle foule d'accessoires heureux à recueillir pour ton talent! Et ce bout de rocher qui est tout à fait à gauche; et proche de ce rocher, sur le fond, ces bâtiments et ces hameaux; et entre cette fabrique, ce hameau et la langue de terre aux blanchisseuses, ces eaux tranquilles et calmes dont la surface s'étend et se perd dans le lointain! Si, sur un plan correspondant à ces femmes occupées, mais à une très-grande distance, tu places dans une de tes compositions, comme la nature te l'indique ici, des montagnes vaporeuses dont je n'aperçoive que le sommet, l'horizon de la toile en sera renvoyé aussi loin que tu le voudras. Mais comment feras-tu pour rendre, je ne dis pas la forme de ces objets divers, ni même leur vraie couleur, mais la magique harmonie qui les lie?... Pourquoi suis-je seul ici? Pourquoi personne ne partage-t-il avec moi le charme, la beauté de ce site? Il me semble que si elle était là, dans son vêtement négligé, que je tinsse sa main, que son admiration se joignît à la mienne. j'admirerais bien davantage. Il me manque un sentiment que je cherche, et qu'elle seule peut m'inspirer... Que fait le propriétaire de ce beau lieu? Il dort.

Je vous appelais, j'appelais mon amie, lorsque le cher abbé entra avec son mouchoir sur son œil. « Vos tourbillons de poussière, me dit-il avec un peu d'humeur, qui sont aussi bien ordonnés que le monde, m'ont fait passer une mauvaise nuit. » Ses bambins étaient à leurs devoirs, et il venait causer avec moi. L'émotion vive de l'âme laisse, même après qu'elle est passée, des traces sur le visage qu'il n'est pas difficile de reconnaître. L'abbé ne s'y méprit pas. Il devina quelque chose de ce qui s'était passé au fond de la mienne.

« J'arrive à contre-temps, me dit-il.

— Non, l'abbé.

— Une autre compagnie vous rendrait peut-être, en ce moment, plus heureux que la mienne.

— Cela se peut.

— Je m'en vais donc.

— Non, restez. » Il resta. Il m'invita à prolonger mon séjour, et me promit autant de promenades telles que celles de la veille, de tableaux tels que celui que j'avais sous les yeux, que

je lui accorderais de journées. Il était neuf heures du matin, et tout dormait encore autour de nous. Entre un assez grand nombre d'hommes aimables et de femmes charmantes que ce séjour rassemblait, et qui tous s'étaient sauvés de la ville, à ce qu'ils disaient, pour jouir des agréments, du bonheur de la campagne, aucun qui eût quitté son oreiller, qui voulût respirer la première fraîcheur de l'air, entendre le premier chant des oiseaux, sentir le charme de la nature ranimée par les vapeurs de la nuit, recevoir le premier parfum des fleurs, des plantes et des arbres. Ils semblaient ne s'être faits habitants des champs que pour se livrer plus sûrement et plus continûment aux ennuis de la ville. Si la compagnie de l'abbé n'était pas tout à fait celle que j'aurais choisie, je m'aimais encore mieux avec lui que seul. Un plaisir, qui n'est que pour moi, me touche faiblement et dure peu. C'est pour moi et mes amis que je lis, que je réfléchis, que j'écris, que je médite, que j'entends, que je regarde, que je sens. Dans leur absence, ma dévotion rapporte tout à eux. Je songe sans cesse à leur bonheur. Une belle ligne me frappe-t-elle, ils la sauront. Ai-je rencontré un beau trait, je me promets de leur en faire part. Ai-je sous les yeux quelque spectacle enchanteur, sans m'en apercevoir j'en médite le récit pour eux. Je leur ai consacré l'usage de tous mes sens et de toutes mes facultés ; et c'est peut-être la raison pour laquelle tout s'exagère, tout s'enrichit un peu dans mon imagination et dans mon discours ; ils m'en font quelquefois un reproche, les ingrats !

L'abbé, placé à côté de moi, s'extasiait à son ordinaire sur les charmes de la nature. Il avait répété cent fois l'épithète de beau, et je remarquais que cet éloge commun s'adressait à des objets tous divers. « L'abbé, lui dis-je, cette roche escarpée, vous l'appelez belle ; la forêt sourcilleuse qui la couvre, vous l'appelez belle ; le torrent qui blanchit de son écume le rivage, et qui en fait frissonner le gravier, vous l'appelez beau ; le nom de beau, vous l'accordez, à ce que je vois, à l'homme, à l'animal, à la plante, à la pierre, aux poissons, aux oiseaux, aux métaux. Cependant vous m'avouerez qu'il n'y a aucune qualité physique commune entre ces êtres. D'où vient donc l'attribut commun ?

— Je ne sais, et vous m'y faites penser pour la première fois.

— C'est une chose toute simple. La généralité de votre panégyrique vient, cher abbé, de quelques idées ou sensations communes excitées dans votre âme par des qualités physiques absolument différentes.

— J'entends, l'admiration.

— Ajoutez, et le plaisir. Si vous y regardez de près, vous trouverez que les objets qui causent de l'étonnement ou de l'admiration sans faire plaisir ne sont pas beaux; et que ceux qui font plaisir, sans causer de la surprise ou de l'admiration, ne le sont pas davantage. Le spectacle de Paris en feu vous ferait horreur; au bout de quelque temps vous aimeriez à vous promener sur les cendres. Vous éprouveriez un violent supplice à voir expirer votre amie; au bout de quelque temps votre mélancolie vous conduirait vers sa tombe, et vous vous y asseyeriez. Il y a des sensations composées; et c'est la raison pour laquelle il n'y a de beaux que les objets de la vue et de l'ouïe. Écartez du son toute idée accessoire et morale; et vous lui ôterez la beauté. Arrêtez à la surface de l'œil une image; que l'impression n'en passe ni à l'esprit ni au cœur; et elle n'aura plus rien de beau. Il y a encore une autre distinction : c'est l'objet dans la nature, et le même objet dans l'art ou l'imitation. Le terrible incendie, au milieu duquel hommes, femmes, enfants, pères, mères, frères, sœurs, amis, étrangers, concitoyens, tout périt, vous plonge dans la consternation; vous fuyez, vous détournez vos regards, vous fermez vos oreilles aux cris. Spectateur désespéré d'un malheur commun à tant d'êtres chéris, peut-être hasarderez-vous votre vie, vous chercherez à les sauver ou à trouver dans les flammes le même sort qu'eux. Qu'on vous montre sur la toile les incidents de cette calamité; et vos yeux s'y arrêteront avec joie. Vous direz avec Énée :

En Priamus. Sunt hic etiam sua præmia laudi.

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, v. 465.

— Et je verserai des larmes?

— Je n'en doute pas.

— Mais puisque j'ai du plaisir, qu'ai-je à pleurer? Et si je pleure, comment se fait-il que j'aie du plaisir?

— Serait-il possible, l'abbé, que vous ne connussiez pas ces larmes-là? Vous n'avez donc jamais été vain quand vous avez

cessé d'être fort? Vous n'avez donc jamais arrêté vos regards sur celle qui venait de vous faire le plus grand sacrifice qu'une femme honnête puisse faire? Vous n'avez donc...

— Pardonnez-moi, j'ai... j'ai éprouvé la chose; mais je n'en ai jamais su la raison, et je vous la demande.

— Quelle question vous me faites là, cher abbé! Nous y serions encore demain; et tandis que nous passerions assez agréablement notre temps, vos disciples perdraient le leur.

— Un mot seulement.

— Je ne saurais. Allez à votre thème et à votre version.

— Un mot.

— Non, non, pas une syllabe; mais prenez mes tablettes, cherchez au verso du premier feuillet, et peut-être y trouverez-vous quelques lignes qui mettront votre esprit en train. »

L'abbé prend les tablettes, et tandis que je m'habillais, il lut:

« La Rochefoucauld a dit que, *dans les plus grands malheurs*
« *des personnes qui nous sont le plus chères, il y a toujours*
« *quelque chose qui ne nous déplaît pas*[1]. »

« Est-ce cela, me dit l'abbé?

— Oui.

— Mais cela ne vient guère à la chose.

— Allez toujours. »

Et il continua.

« N'y aurait-il pas à cette idée un côté vrai et moins affli-
« geant pour l'espèce humaine? Il est beau, il est doux de com-
« patir aux malheureux; il est beau, il est doux de se sacrifier
« pour eux. C'est à leur infortune que nous devons la connais-
« sance flatteuse de l'énergie de notre âme. Nous ne nous avouons
« pas aussi franchement à nous-mêmes qu'un certain chirurgien
« le disait à son ami : *Je voudrais que vous eussiez une jambe*
« *cassée; et vous verriez ce que je sais faire.* Mais tout ridi-
« cule que ce souhait paraisse, il est caché au fond de tous les
« cœurs; il est naturel, il est général. Qui est-ce qui ne dési-

1. Cette pensée de La Rochefoucauld : « Dans l'adversité de nos meilleurs amis nous trouvons toujours quelque chose qui ne nous déplaît pas, » était sous le nº 99, dans l'édition de 1665; mais l'auteur la retrancha dans les éditions postérieures. Elle a cependant reparu dans les éditions modernes, sauf dans celle de M. G. Duplessis (*Bibliothèque elzevirienne*), où elle n'est rappelée, comme cela doit être, qu'en note.

« rera pas sa maîtresse au milieu des flammes, s'il peut se pro-
« mettre de s'y précipiter comme Alcibiade, et de la sauver entre
« ses bras? Nous aimons mieux voir sur la scène l'homme de
« bien souffrant, que le méchant puni; et sur le théâtre du
« monde, au contraire, le méchant puni que l'homme de bien
« souffrant. C'est un beau spectacle que celui de la vertu sous
« les grandes épreuves. Les efforts les plus terribles tournés
« contre elle ne nous déplaisent pas. Nous nous associons volon-
« tiers en idée au héros opprimé. L'homme le plus épris de la
« fureur, de la tyrannie, laisse là le tyran, et le voit tomber
« avec joie dans la coulisse, mort d'un coup de poignard. Le
« bel éloge de l'espèce humaine, que ce jugement impartial
« du cœur en faveur de l'innocence! Une seule chose peut nous
« rapprocher du méchant; c'est la grandeur de ses vues, l'éten-
« due de son génie, le péril de son entreprise. Alors, si nous
« oublions sa méchanceté pour courir son sort; si nous conju-
« rons contre Venise avec le comte de Bedmar, c'est la vertu
« qui nous subjugue encore sous une autre face. »

— Cher abbé, observez en passant combien l'historien élo-
quent peut être dangereux; et continuez...

« ... Nous allons au théâtre chercher de nous-mêmes une
« estime que nous ne méritons pas, prendre bonne opinion de
« nous; partager l'orgueil des grandes actions que nous ne ferons
« jamais; ombres vaines des fameux personnages qu'on nous
« montre. Là, prompts à embrasser, à serrer contre notre sein
« la vertu menacée, nous sommes bien sûrs de triompher avec
« elle, ou de la lâcher quand il en sera temps; nous la suivons
« jusqu'au pied de l'échafaud, mais pas plus loin; et personne
« n'a mis sa tête sur le billot à côté de celle du comte d'Essex[1];
« aussi le parterre est-il plein, et les lieux de la misère réelle
« sont-ils vides. S'il fallait sérieusement subir la destinée du
« malheureux mis en scène, les loges seraient désertes. Le
« poëte, le peintre, le statuaire, le comédien, sont des char-
« latans qui nous vendent à peu de frais la fermeté du vieil
« Horace, le patriotisme du vieux Caton, en un mot, le plus
« séduisant des flatteurs. »

L'abbé en était là, lorsqu'un de ses élèves entra, sautant

1. Dans la tragédie de Thomas Corneille. (Br.)

de joie, son cahier à la main. L'abbé, qui préférait de causer avec moi à aller à son devoir, car le devoir est une des choses les plus déplaisantes de ce monde : c'est toujours caresser sa femme et payer ses dettes; l'abbé renvoya l'enfant, me demanda la lecture du paragraphe suivant. « Lisez, l'abbé ; » et l'abbé lut :

« Un imitateur de nature rapportera toujours son ouvrage « à quelque but important. Je ne prétends point que ce soit en « lui méthode, projet, réflexion; mais instinct, pente secrète, « sensibilité naturelle, goût exquis et grand. Lorsqu'on présenta « à Voltaire *Denys le Tyran*, première et dernière tragédie de « Marmontel[1], le vieux poëte dit : « Il ne fera jamais rien, il n'a « pas le secret... »

— Le génie peut-être?

— Oui, l'abbé, le génie, et puis le bon choix des sujets; l'homme de nature opposé à l'homme civilisé; l'homme sous l'empire du despotisme; l'homme accablé sous le joug de la tyrannie; des pères, des mères, des époux, les liens les plus sacrés, les plus doux, les plus violents, les plus généraux, les maux de la société, la loi inévitable de la fatalité, les suites des grandes passions; il est difficile d'être fortement ému d'un péril qu'on n'éprouvera peut-être jamais. Moins la distance du personnage à moi est grande, plus l'attraction est prompte; plus l'adhésion est forte. On a dit :

. . . . Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

Horat. *de Arte poet.*, v. 102 et 103.

Mais tu pleureras tout seul, sans que je sois tenté de mêler une larme aux tiennes, si je ne puis me substituer à ta place : il faut que je m'accroche à l'extrémité de la corde qui te tient suspendu dans les airs, ou je ne frémirai pas.

— Ah! j'entends à présent.

— Quoi, l'abbé?

— Je fais deux rôles, je suis double; je suis Le Couvreur, et je reste moi. C'est le moi Le Couvreur qui frémit et qui souffre, et c'est le moi tout court qui a du plaisir.

1. Lorsque Diderot écrivait ce passage, Marmontel avait cependant donné plusieurs autres tragédies : *Aristomène* en 1749, *Cléopâtre* en 1750, les *Héraclides* en 1752, et *Numitor* qui n'a point été représenté; toutes pièces médiocres, et telle est l'idée que veut exprimer le critique. (Br.)

— Fort bien, l'abbé : et voilà la limite de l'imitateur de la nature. Si je m'oublie trop et trop longtemps, la terreur est trop forte ; si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est trop faible : c'est ce juste tempérament qui fait verser des larmes délicieuses.

« On avait exposé deux tableaux qui concouraient pour un prix proposé : c'était un *Saint Barthélemy* sous le couteau des bourreaux. Une paysanne âgée décida les juges incertains. « Celui-ci, dit la bonne femme, me fait grand plaisir ; mais cet « autre me fait grand'peine. » Le premier la laissait hors de la toile ; le second l'y faisait entrer. Nous aimons le plaisir en personne, et la douleur en peinture.

« On prétend que la présence de la chose frappe plus que son imitation ; cependant on quittera Caton expirant sur la scène, pour courir au supplice de Lally. Affaire de curiosité. Si Lally était décapité tous les jours, on resterait à Caton ; le théâtre est le mont Tarpéien ; le parterre est le quai Pelletier des honnêtes gens.

« Le peuple cependant ne se lasse point d'exécutions ; c'est un autre principe. L'homme du coin devient au retour le Démosthène de son quartier. Pendant huit jours il pérore, on l'écoute, *pendent ab ore loquentis*. Il est un personnage.

« Si l'objet nous intéresse en nature, l'art réunira le charme de la chose au charme de l'imitation. Si l'objet vous répugne en nature, il ne restera sur la toile, dans le poëme, sur le marbre, que le prestige de l'imitation. Celui donc qui se négligera sur le choix du sujet, se privera de la meilleure partie de son avantage ; c'est un magicien maladroit qui casse en deux sa baguette. »

Tandis que l'abbé s'amusait à causer, ses enfants s'amusaient de leur côté à jouer. Le thème et la version avaient été faits à la hâte. Le thème était rempli de solécismes ; la version, de contre-sens. L'abbé, en colère, prononçait qu'il n'y aurait point de promenade. En effet, il n'y en eut point ; et, selon l'usage, les élèves et moi nous fûmes châtiés de la faute du maître ; car les enfants ne manquent guère à leurs devoirs que parce que les maîtres ne sont pas au leur. Je pris donc le parti, privé de mon *cicerone* et de sa galerie, de me prêter aux amusements du reste de la maison. Je jouai, je jouai mal ; je fus grondé, et je perdis mon argent. Je me mêlai à l'entretien de nos philosophes, qui devinrent à la fin si brouillés, si bruyants,

que, n'étant plus d'âge aux promenades du parc, je pris furtivement mon chapeau et mon bâton, et m'en allai seul à travers champs, rêvant à la très-belle et très-importante question qu'ils agitaient, et à laquelle ils étaient arrivés de fort loin.

Il s'agissait d'abord de l'acception des mots, de la difficulté de les circonscrire et de l'impossibilité de s'entendre sans ce préliminaire.

Tous n'étant pas d'accord ni sur l'un ni sur l'autre point, on choisit un exemple, et ce fut le mot *vertu*. On demanda : « Qu'est-ce que la vertu? » et, chacun la définissant à sa mode, la dispute changea d'objet; les uns prétendant que *la vertu était l'habitude de conformer sa conduite à la loi*; les autres, que *c'était l'habitude de conformer sa conduite à l'utilité publique*.

Les premiers disaient que la vertu définie : l'habitude de conformer ses actions à l'utilité publique, était la vertu du législateur ou du souverain, et non celle du sujet, du citoyen, du peuple; car qui est-ce qui a des idées exactes de l'utilité publique? c'est une notion si compliquée, dépendante de tant d'expériences et de lumières, que les philosophes même en disputaient entre eux. Si l'on abandonne les actions des hommes à cette règle, le vicaire de Saint-Roch, qui croit son culte très-essentiel au maintien de la société, tuera le philosophe, s'il n'est prévenu par celui-ci, qui regarde toute institution religieuse comme contraire au bonheur de l'homme. L'ignorance et l'intérêt, qui obscurcissent tout dans les têtes humaines, montreront l'intérêt général où il n'est pas. Chacun ayant sa vertu, la vie de l'homme se remplira de crimes. Le peuple, ballotté par ses passions et par ses erreurs, n'aura point de mœurs : car il n'y a de mœurs que là où les lois bonnes ou mauvaises sont sacrées; car c'est là seulement que la conduite générale est uniforme. Pourquoi n'y a-t-il et ne peut-il y avoir de mœurs dans aucune contrée de l'Europe? C'est que la loi civile et la loi religieuse sont en contradiction avec la loi de nature. Qu'en arrive-t-il? c'est que, toutes trois enfreintes et observées alternativement, elles perdent toute sanction. On n'y est ni religieux, ni citoyen, ni homme; on n'y est que ce qui convient à l'intérêt du moment. D'ailleurs, si chacun s'institue juge compétent de la conformité de la loi avec l'uti-

lité publique, l'effrénée liberté d'examiner, d'observer ou de fouler aux pieds les mauvaises lois, conduira bientôt à l'examen, au mépris et à l'infraction des bonnes.

Cinquième site. — J'allais devant moi, ruminant ces objections, qui me paraissaient fortes, lorsque je me trouvai entre des arbres et des rochers, lieu sacré par son silence et son obscurité. Je m'arrêtai là, et je m'assis. J'avais à ma droite un phare, qui s'élevait du sommet des rochers. Il allait se perdre dans la nue; et la mer, en mugissant, venait se briser à ses pieds. Au loin, des pêcheurs et des gens de mer étaient diversement occupés. Toute l'étendue des eaux agitées s'ouvrait devant moi; elle était couverte de bâtiments dispersés. J'en voyais s'élever au-dessus des vagues, tandis que d'autres se perdaient au-dessous, chacun, à l'aide de ses voiles et de sa manœuvre, suivant des routes contraires, quoique poussé par un même vent : image de l'homme et du bonheur, du philosophe et de la vérité.

Nos philosophes auraient été d'accord sur leur définition de la vertu, si la loi était toujours l'organe de l'utilité publique; mais il s'en manquait beaucoup que cela fût, et il était dur d'assujettir des hommes sensés, par le respect pour une mauvaise loi, mais bien évidemment mauvaise, à l'autoriser de leur exemple, et à se souiller d'actions contre lesquelles leur âme et leur conscience se révoltaient. Quoi donc! habitant de la côte du Malabar, égorgerai-je mon enfant, le pilerai-je, me frotterai-je de sa graisse pour me rendre invulnérable?... me plierai-je à toutes les extravagances des nations? couperai-je ici les testicules à mon fils? là, foulerai-je aux pieds ma fille, pour la faire avorter? ailleurs, immolerai-je des hommes mutilés, une foule de femmes emprisonnées, à ma débauche et à ma jalousie?... Pourquoi non? des usages aussi monstrueux ne peuvent durer, et puis, s'il faut opter, être méchant homme ou bon citoyen; puisque je suis membre d'une société, je serai bon citoyen si je puis. Mes bonnes actions seront à moi; c'est à la loi à répondre des mauvaises. Je me soumettrai à la loi, et je réclamerai contre elle... Mais si cette réclamation, prohibée par la loi même, est un crime capital?... Je me tairai ou je m'éloignerai.... Socrate dira, lui : Ou je parlerai ou je périrai.

L'apôtre de la vérité se montrera-t-il donc moins intrépide que l'apôtre du mensonge? Le mensonge aura-t-il seul le privilége de faire des martyrs? Pourquoi ne dirais-je pas : La loi l'ordonne, mais la loi est mauvaise. Je n'en ferai rien. Je n'en veux rien faire. J'aime mieux mourir... Mais Aristippe lui répondra : Je sais tout aussi bien que toi, ô Socrate! que la loi est mauvaise; et je ne fais pas plus de cas de la vie qu'un autre. Cependant je me soumettrai à la loi, de peur qu'en discutant, de mon autorité privée, les mauvaises lois, je n'encourage par mon exemple la multitude insensée à discuter les bonnes. Je ne fuirai point les cours comme toi. Je saurai me vêtir de pourpre. Je ferai ma cour aux maîtres du monde; et peut-être en obtiendrai-je ou l'abolition de la loi mauvaise, ou la grâce de l'homme de bien qui l'aura enfreinte.

Je quittais cette question; je la reprenais pour la quitter encore. Le spectacle des eaux m'entraînait malgré moi. Je regardais, je sentais, j'admirais, je ne raisonnais plus, je m'écriais : « O profondeur des mers! » Et je demeurais absorbé dans diverses spéculations entre lesquelles mon esprit était balancé, sans trouver d'ancre qui me fixât. Pourquoi, me disais-je, les mots les plus généraux, les plus saints, les plus usités : loi, goût, beau, bon, vrai, usage, mœurs, vice, vertu, instinct, esprit, matière, grâce, beauté, laideur, si souvent prononcés, s'entendent-ils si peu, se définissent-ils si diversement?... Pourquoi ces mots, si souvent prononcés, si peu entendus, si diversement définis, sont-ils employés avec la même précision par le philosophe, par le peuple et par les enfants? L'enfant se trompera sur la chose, mais non sur la valeur du mot. Il ne sait ce qui est vraiment beau ou laid, bon ou mauvais, vrai ou faux; mais il sait ce qu'il veut dire, tout aussi bien que moi. Il approuve et désapprouve comme moi. Il a son admiration et son dédain... Est-ce réflexion en moi? Est-ce habitude machinale en lui?... Mais de son habitude machinale, ou de ma réflexion, quel est le guide le plus sûr?... Il dit : « Voilà ma sœur. » Moi, qui l'aime, j'ajoute : « Petit, vous avez raison; c'est sa taille élégante, sa démarche légère, son vêtement simple et noble, le port de sa tête, le son de sa voix, de cette voix qui fait toujours tressaillir mon cœur... » Y aurait-il dans les choses quelque analogie nécessaire à notre bonheur?...

Cette analogie se reconnaîtrait-elle par l'expérience? En aurais-je un pressentiment secret?... Serait-ce à des expériences réitérées que je devrais cet attrait, cette répugnance, qui, réveillée subitement, forme la rapidité de mes jugements?... Quel inépuisable fonds de recherches!... Dans cette recherche, quel est le premier objet à connaître?... Moi... Que suis-je?.... Qu'est-ce qu'un homme?... Un animal?... sans doute; mais le chien est un animal aussi; le loup est un animal aussi. Mais l'homme n'est ni un loup ni un chien... Quelle notion précise peut-on avoir du bien et du mal, du beau et du laid, du bon et du mauvais, du vrai et du faux, sans une notion préliminaire de l'homme?... Mais si l'homme ne se peut définir... tout est perdu... Combien de philosophes, faute de ces observations si simples, ont fait à l'homme la morale des loups, aussi bêtes en cela que s'ils avaient prescrit aux loups la morale de l'homme!... Tout être tend à son bonheur; et le bonheur d'un être ne peut être le bonheur d'un autre... La morale se renferme donc dans l'enceinte de l'espèce... Qu'est-ce qu'une espèce?... Une multitude d'individus organisés de la même manière... Quoi! l'organisation serait la base de la morale!... Je le crois... Mais Polyphème, qui n'eut presque rien de commun dans son organisation avec les compagnons d'Ulysse, ne fut donc pas plus atroce, en mangeant les compagnons d'Ulysse, que les compagnons d'Ulysse en mangeant un lièvre ou un lapin?... Mais les rois, mais Dieu, qui est le seul de son espèce?...

Le soleil, qui touchait à son horizon, disparut; la mer prit tout à coup un aspect plus sombre et plus solennel. Le crépuscule, qui n'est d'abord ni le jour ni la nuit, image de nos faibles pensées; image qui avertit le philosophe de s'arrêter dans ses spéculations, avertit aussi le voyageur de ramener ses pas vers son asile. Je m'en revenais donc, et je pensais que s'il y avait une morale propre à une espèce, peut-être dans la même espèce y avait-il une morale propre à différents individus, ou du moins à différentes conditions ou collections d'individus semblables; et pour ne pas vous scandaliser par un exemple trop sérieux, une morale propre aux artistes, ou à l'art, et que cette morale pourrait bien être au rebours de la morale usuelle. Oui, mon ami, j'ai bien peur que l'homme n'aille droit au malheur par la voie qui conduit l'imitateur de la nature au sublime. Se jeter

dans les extrêmes, voilà la règle du poëte. Garder en tout un juste milieu, voilà la règle du bonheur. Il ne faut point faire de poésie dans la vie. Les héros, les amants romanesques, les grands patriotes, les magistrats inflexibles, les apôtres de religion, les philosophes à toute outrance, tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans la vie, de là leur malheur. Ce sont eux qui fournissent après leur mort aux grands tableaux. Ils sont excellents à peindre. Il est d'expérience que la nature condamne au malheur celui à qui elle a départi le génie, et celle qu'elle a douée de la beauté; c'est que ce sont des êtres poétiques. Je me rappelais la foule des grands hommes et des belles femmes, dont la qualité qui les avait distingués de leur espèce avait fait le malheur. Je faisais en moi-même l'éloge de la médiocrité qui met également à l'abri du blâme et de l'envie; et je me demandais pourquoi, cependant, personne ne voudrait perdre de sa sensibilité et devenir médiocre? O vanité de l'homme! Je parcourais depuis les premiers personnages de la Grèce et de Rome, jusqu'à ce vieil abbé qu'on voit dans nos promenades, vêtu de noir, tête hérissée de cheveux blancs, l'œil hagard, la main appuyée sur une petite canne, rêvant, allant, clopinant. C'est l'abbé de Gua de Malves. C'est un profond géomètre, témoin son *Traité des Courbes du troisième et quatrième genre*, et sa *solution, ou plutôt démonstration de la règle de Descartes sur les signes d'une équation*. Cet homme, placé devant sa table, enfermé dans son cabinet, peut combiner une infinité de quantités; il n'a pas le sens commun dans la rue. Dans la même année, il embarrassera ses revenus de délégations; il perdra sa place de professeur au Collége royal; il s'exclura de l'Académie, et achèvera sa ruine par la construction d'une machine à cribler le sable, et n'en séparera pas une paillette d'or, il s'en reviendra pauvre et déshonoré; en s'en revenant il passera sur une planche étroite; il tombera et se cassera une jambe [1]. Celui-ci est un imitateur sublime de nature; voyez ce qu'il sait exécuter, soit avec l'ébauchoir, soit avec le crayon, soit avec le pinceau; admirez son ouvrage étonnant; eh bien, il n'a pas sitôt déposé l'instrument de son

1. Tout ceci est bien l'histoire de l'abbé de Gua de Malves. Il vécut misérable jusqu'en 1788. On a prétendu que c'était lui qui avait suggéré à Diderot l'idée et le plan de l'*Encyclopédie*.

métier, qu'il est fou. Ce poëte, que la sagesse paraît inspirer, et dont les écrits sont remplis de sentences à graver en lettres d'or, dans un instant il ne sait plus ce qu'il dit, ce qu'il fait; il est fou. Cet orateur, qui s'empare de nos âmes et de nos esprits, qui en dispose à son gré, descendu de la chaire, il n'est plus maître de lui; il est fou. Quelle différence! m'écriai-je, du génie et du sens commun de l'homme tranquille et de l'homme passionné! Heureux, cent fois heureux, m'écriai-je encore, M. Baliveau [1], capitoul de Toulouse! c'est M. Baliveau, qui boit bien, qui mange bien, qui digère bien, qui dort bien. C'est lui qui prend son café le matin, qui fait la police au marché, qui pérore dans sa petite famille, qui arrondit sa fortune, qui prêche à ses enfants la fortune; qui vend à temps son avoine et son blé; qui garde dans son cellier ses vins, jusqu'à ce que la gelée des vignes en ait amené la cherté; qui sait placer sûrement ses fonds; qui se vante de n'avoir jamais été enveloppé dans aucune faillite; qui vit ignoré; et pour qui le bonheur inutilement envié d'Horace, le bonheur de mourir ignoré fut fait. M. Baliveau est un homme fait pour son bonheur et pour le malheur des autres. Son neveu, M. de l'Empirée [2], tout au contraire. On veut être M. de l'Empirée à vingt ans, et M. Baliveau à cinquante. C'est tout juste mon âge.

J'étais encore à quelque distance du château, lorsque j'entendis sonner le souper. Je ne m'en pressai pas davantage; je me mets quelquefois à table le soir, mais il est rare que je mange. J'arrivai à temps pour recevoir quelques plaisanteries sur mes courses, et faire la chouette à deux femmes qui jouèrent les cinq à six premiers rois, d'un bonheur extraordinaire. La galerie, qui cherchait encore à les amuser à mes dépens, trouvait qu'avec la ressource dont j'étais dans la société, il ne fallait pas supporter plus longtemps ce goût effréné pour les montagnes et les forêts; qu'on y perdrait trop. On calcula ce que je devais à la compagnie à tant par partie, et à tant de parties par jour. Cependant la chance tourna, et les plaisants changèrent de côté. Il y a plusieurs petites observations, que j'ai presque toujours faites : c'est que les spectateurs

1. Personnage de la comédie de Piron intitulée *la Métromanie*. (Br.)
2. *Damis* ou *M. de l'Empirée*, autre personnage de *la Métromanie*. (Br.)

au jeu ne manquent guère de prendre parti pour le plus fort, de se liguer avec la fortune, et de quitter des joueurs excellents qui n'intéressaient pas leur jeu, pour s'attrouper autour de pitoyables joueurs qui risquaient des masses d'or. Je ne néglige point ces petits phénomènes lorsqu'ils sont constants, parce qu'alors ils éclairent sur la nature humaine, que le même ressort meut dans les grandes occasions et dans les frivoles. Rien ne ressemble tant à un homme qu'un enfant. Combien le silence est nécessaire, et combien il est rarement gardé autour d'une table de jeu! Combien la plaisanterie qui trouble et contriste le perdant y est déplacée, et combien je ne sais quelle sorte de plate commisération est plus insupportable encore! S'il est rare de trouver un homme qui sache perdre, combien il est plus rare d'en trouver un qui sache gagner! Pour des femmes, il n'y en a point. Je n'en ai jamais vu une qui contînt ni sa bonne humeur dans la prospérité, ni sa mauvaise humeur dans l'adversité. La bizarrerie de certains hommes sérieusement irrités de la prédilection aveugle du sort, joueurs infidèles ou fâcheux par cette unique raison! Un certain abbé de Maginville, qui dépensait fort bien vingt louis à nous donner un excellent dîner, nous volait au jeu un petit écu, qu'il abandonnait le soir à ses gens! L'homme ambitionne la supériorité, même dans les plus petites choses. Jean-Jacques Rousseau, qui me gagnait toujours aux échecs, me refusait un avantage qui rendît la partie plus égale. « Souffrez-vous à perdre? me disait-il. —Non, lui répondais-je ; mais je me défendrais mieux, et vous en auriez plus de plaisir.— Cela se peut, répliquait-il; laissons pourtant les choses comme elles sont. » Je ne doute point que le premier président ne voulût savoir tenir un fleuret et tirer des armes mieux que Motet; et l'abbesse de Chelles, mieux danser que la Guimard. On sauve sa médiocrité ou son ignorance par du mépris.

Il était tard quand je me retirai; mais l'abbé me laissa dormir la grasse matinée. Il ne m'apparut que sur les dix heures, avec son bâton d'aubépine et son chapeau rabattu. Je l'attendais; et nous voilà partis avec les deux petits compagnons de nos pèlerinages, et précédés de deux valets, qui se relayaient à porter un large panier. Il y avait près d'une heure que nous marchions en silence à travers les détours d'une longue forêt qui

nous dérobait à l'ardeur du soleil, lorsque tout à coup je me trouvai placé en face du paysage qui suit. Je ne vous en dis rien ; vous en jugerez.

Sixième site. — Imaginez à droite la cime d'un rocher qui se perd dans la nue. Il était dans le lointain, à en juger par les objets interposés, et la manière terne et grisâtre dont il était éclairé. Proche de nous, toutes les couleurs se distinguent ; au loin, elles se confondent en s'éteignant ; et leur confusion produit un blanc mat. Imaginez, au devant de ce rocher, et beaucoup plus voisin, une fabrique de vieilles arcades, sur le ceintre de ces arcades une plate-forme qui conduisait à une espèce de phare, au delà de ce phare, à une grande distance, des monticules. Proche des arcades, mais tout à fait à notre droite, un torrent qui se précipitait d'une énorme hauteur, et dont les eaux écumeuses étaient resserrées dans la crevasse profonde d'un rocher, et brisées dans leur chute par des masses informes de pierres ; vers ces masses, quelques barques à flot ; à notre gauche, une langue de terre où des pêcheurs et autres gens étaient occupés. Sur cette langue de terre un bout de forêt éclairé par la lumière qui venait d'au delà ; entre ce paysage de la gauche, le rocher crevassé et la fabrique de pierres, une échappée de mer qui s'étendait à l'infini, et sur cette mer quelques bâtiments dispersés ; à droite, les eaux de la mer baignaient le pied du phare et d'une autre longue fabrique adjacente, en retour d'équerre, qui s'enfuyait dans le lointain.

Si vous ne faites pas un effort pour vous bien représenter ce site, vous me prendrez pour un fou, lorsque je vous dirai que je poussai un cri d'admiration, et que je restai immobile et stupéfait. L'abbé jouit un moment de ma surprise ; il m'avoua qu'il s'était usé sur les beautés de nature, mais qu'il était toujours neuf pour la surprise qu'elles causaient aux autres, ce qui m'expliqua la chaleur avec laquelle les gens à cabinet y appelaient les curieux. Il me laissa pour aller à ses élèves qui étaient assis à terre, le dos appuyé contre des arbres, leurs livres épars sur l'herbe, et le couvercle du panier posé sur leurs genoux, et leur servant de pupitre. A quelque distance, les valets fatigués se reposaient étendus, et moi, j'errais incertain sous quel point je m'arrêterais et verrais. O Nature !

que tu es grande! O Nature! que tu es imposante, majestueuse et belle! C'est tout ce que je disais au fond de mon âme; mais comment pourrais-je vous rendre la variété des sensations délicieuses dont ces mots répétés en cent manières diverses étaient accompagnés? On les aurait sans doute toutes lues sur mon visage; on les aurait distinguées aux accents de ma voix, tantôt faibles, tantôt véhéments, tantôt coupés, tantôt continus. Quelquefois mes yeux et mes bras s'élevaient vers le ciel; quelquefois ils retombaient à mes côtés, comme entraînés de lassitude. Je crois que je versai quelques larmes. Vous, mon ami, qui connaissez si bien l'enthousiasme et son ivresse, dites-moi quelle est la main qui s'était placée sur mon cœur, qui le serrait, qui le rendait alternativement à son ressort, et suscitait dans tout mon corps ce frémissement qui se fait sentir particulièrement à la racine des cheveux, qui semblent alors s'animer et se mouvoir!

Qui sait le temps que je passai dans cet état d'enchantement? Je crois que j'y serais encore, sans un bruit confus de voix qui m'appelaient : c'étaient celles de nos petits élèves et de leur instituteur. J'allai les rejoindre à regret, et j'eus tort. Il était tard; j'étais épuisé; car toute sensation violente épuise; et je trouvai sur l'herbe des carafons de cristal remplis d'eau et de vin, avec un énorme pâté qui, sans avoir l'aspect auguste et sublime du site dont je m'étais arraché, n'était pourtant pas déplaisant à voir. O rois de la terre! quelle différence de la gaieté, de l'innocence et de la douceur de ce repas frugal et sain, et de la triste magnificence de vos banquets! Les dieux, assis à leur table, regardent aussi du haut de leurs célestes demeures le même spectacle qui attache nos regards. Du moins, les poëtes du paganisme n'auraient pas manqué de le dire. O sauvages habitants des forêts, hommes libres qui vivez encore dans l'état de nature, et que notre approche n'a point corrompus, que vous êtes heureux, si l'habitude qui affaiblit toutes les jouissances, et qui rend les privations plus amères, n'a point altéré le bonheur de votre vie!

Nous abandonnâmes les débris de notre repas aux domestiques qui nous avaient servis; et, tandis que nos jeunes élèves se livraient sans contrainte aux amusements de leur âge, leur instituteur et moi, sans cesse distraits par les beautés de la nature,

nous conversions moins que nous ne jetions des propos décousus.

« Mais pourquoi y a-t-il si peu d'hommes touchés des charmes de la nature?

— C'est que la société leur a fait un goût et des beautés factices.

— Il me semble que la logique de la raison a fait bien d'autres progrès que la logique du goût.

— Aussi celle-ci est-elle si fine, si subtile, si délicate, suppose une connaissance si profonde de l'esprit et du cœur humain, de ses passions, de ses préjugés, de ses erreurs, de ses goûts, de ses terreurs, que peu sont en état de l'entendre, bien moins encore en état de la trouver. Il est bien plus aisé de démêler le vice d'un raisonnement, que la raison d'une beauté. D'ailleurs, l'une est bien plus vieille que l'autre. La raison s'occupe des choses; le goût, de leur manière d'être. Il faut avoir, c'est le point important; puis il faut avoir d'une certaine manière; d'abord une caverne, un asile, un toit, une chaumière, une maison; ensuite une certaine maison, un certain domicile; d'abord une femme, ensuite une certaine femme. La nature demande la chose nécessaire. Il est fâcheux d'en être privé. Le goût la demande avec des qualités accessoires qui la rendent agréable.

— Combien de bizarreries, de diversités dans la recherche et le choix raffiné de ces accessoires!

—De tout temps et partout le mal engendra le bien, le bien inspira le mieux, le mieux produisit l'excellent; à l'excellent succéda le bizarre, dont la famille fut innombrable... C'est qu'il y a dans l'exercice de la raison, et même des sens, quelque chose de commun à tous, et quelque chose de propre à chacun. Cent têtes mal faites, pour une qui l'est bien. La chose commune à tous est de l'espèce. La chose propre à chacun distingue l'individu. S'il n'y avait rien de commun, les hommes disputeraient sans cesse, et n'en viendraient jamais aux mains. S'il n'y avait rien de divers, ce serait tout le contraire. La nature a distribué entre les individus de la même espèce assez de ressemblance, assez de diversité pour faire le charme de l'entretien, et aiguiser la pointe de l'émulation.

— Ce qui n'empêche pas qu'on ne s'injurie quelquefois, et qu'on ne se tue.

— L'imagination et le jugement sont deux qualités communes et presque opposées. L'imagination ne crée rien, elle imite, elle compose, combine, exagère, agrandit, rapetisse. Elle s'occupe sans cesse de ressemblances. Le jugement observe, compare, et ne cherche que des différences. Le jugement est la qualité dominante du philosophe; l'imagination, la qualité dominante du poëte.

— L'esprit philosophique est-il favorable ou défavorable à la poésie? Grande question presque décidée par ce peu de mots.

— Il est vrai. Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés; plus de verve chez les Hébreux que chez les Grecs; plus de verve chez les Grecs que chez les Romains; plus de verve chez les Romains que chez les Italiens et les Français; plus de verve chez les Anglais que chez ces derniers. Partout décadence de la verve et de la poésie, à mesure que l'esprit philosophique a fait des progrès : on cesse de cultiver ce qu'on méprise. Platon chasse les poëtes de sa cité. L'esprit philosophique veut des comparaisons plus resserrées, plus strictes, plus rigoureuses; sa marche circonspecte est ennemie du mouvement et des figures. Le règne des images passe à mesure que celui des choses s'étend. Il s'introduit par la raison une exactitude, une précision, une méthode, pardonnez-moi le mot, une sorte de pédanterie qui tue tout. Tous les préjugés civils et religieux se dissipent; et il est incroyable combien l'incrédulité ôte de ressources à la poésie. Les mœurs se policent, les usages barbares, poétiques et pittoresques cessent; et il est incroyable le mal que cette monotone politesse fait à la poésie. L'esprit philosophique amène le style sentencieux et sec. Les expressions abstraites qui renferment un grand nombre de phénomènes se multiplient et prennent la place des expressions figurées. Les maximes de Sénèque et de Tacite succédèrent partout aux descriptions animées, aux tableaux de Tite-Live et de Cicéron; Fontenelle et La Motte à Bossuet et Fénelon. Quelle est, à votre avis, l'espèce de poésie qui exige le plus de verve? L'ode, sans contredit. Il y a longtemps qu'on ne fait plus d'odes. Les Hébreux en ont fait, et ce sont les plus fougueuses. Les Grecs en ont fait, mais déjà avec moins d'enthousiasme que les Hébreux. Le philosophe raisonne, l'enthousiaste sent. Le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre. Les

Romains ont imité les Grecs dans le poëme dont il s'agit; mais leur délire n'est presque qu'une singerie. Allez à cinq heures sous les arbres des Tuileries ; là, vous trouverez de froids discoureurs placés parallèlement les uns à côté des autres, mesurant d'un pas égal des allées parallèles; aussi compassés dans leurs propos que dans leur allure; étrangers au tourment de l'âme d'un poëte, qu'ils n'éprouvèrent jamais; et vous entendrez le dithyrambe de Pindare traité d'extravagance; et cet aigle endormi sous le sceptre de Jupiter, qui se balance sur ses pieds, et dont les plumes frissonnent aux accents de l'harmonie, mis au rang des images puériles. Quand voit-on naître les critiques et les grammairiens? tout juste après le siècle du génie et des productions divines. Ce siècle s'éclipse pour ne plus reparaître; ce n'est pas que Nature, qui produit des chênes aussi grands que ceux d'autrefois, ne produise encore aujourd'hui des têtes antiques; mais ces têtes étonnantes se rétrécissent en subissant la loi générale d'un goût pusillanime et régnant. Il n'y a qu'un moment heureux; c'est celui où il y a assez de verve et de liberté pour être chaud, assez de jugement et de goût pour être sage. Le génie crée les beautés; la critique remarque les défauts. Il faut de l'imagination pour l'un, du jugement pour l'autre. Si j'avais la critique à peindre, je la montrerais arrachant les plumes à Pégase, et le pliant aux allures de l'académie. Il n'est plus cet animal fougueux, qui hennit, gratte la terre du pied, se cabre et déploie ses grandes ailes ; c'est une bête de somme, la monture de l'abbé Morellet, prototype de la méthode. La discipline militaire naît quand il n'y a plus de généraux; la méthode, quand il n'y a plus de génie.

« Cher abbé, il y a longtemps que nous conversons; vous m'avez entendu, compris, je crois?

— Très-bien.

— Et croyez-vous avoir entendu autre chose que des mots?

— Assurément.

— Eh bien, vous vous trompez; vous n'avez entendu que des mots, et rien que des mots. Il n'y a dans un discours que des expressions abstraites qui désignent des idées, des vues plus ou moins générales de l'esprit, et des expressions représentatives qui désignent des êtres physiques. Quoi ! tandis que je parlais, vous vous occupiez de l'énumération des idées comprises sous

les mots abstraits; votre imagination travaillait à se peindre la suite des images enchaînées de mon discours; vous n'y pensez pas, cher abbé; j'aurais été à la fin de mon oraison, que vous en seriez encore au premier mot; à la fin de ma description, que vous n'eussiez pas esquissé la première figure de mon tableau.

— Ma foi, vous pourriez bien avoir raison.

— Si je l'ai? j'en appelle à votre expérience. Écoutez-moi.

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie,
Pluton sort de son trône, il pâlit, il s'écrie;
Il a peur que le dieu dans cet affreux séjour
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour,
Et par le centre ouvert de la terre ébranlée
Ne fasse voir du Styx la rive désolée;
Ne découvre aux vivants cet empire odieux,
Abhorré des mortels, et craint même des dieux.

Boileau, traduction du *Traité du Sublime* de Longin, chap. vii. — Homère, *Iliade*, liv. XX, v. 61.

Dites-moi; vous avez vu, tandis que je récitais, les enfers, le Styx, Neptune avec son trident, Pluton s'élançant d'effroi, le centre de la terre entr'ouvert, les mortels, les dieux? Il n'en est rien.

— Voilà un mystère bien surprenant; car enfin, sans me rappeler d'idées, sans me peindre d'images, j'ai pourtant éprouvé toute l'impression de ce terrible et sublime morceau.

— C'est le mystère de la conversation journalière.

— Et vous m'expliquerez ce mystère?

— Si je puis. Nous avons été enfants, il y a malheureusement longtemps, cher abbé. Dans l'enfance on nous prononçait des mots; ces mots se fixaient dans notre mémoire, et le sens dans notre entendement, ou par une idée, ou par une image; et cette idée ou image était accompagnée d'aversion, de haine, de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris; pendant un assez grand nombre d'années, à chaque mot prononcé, l'idée ou l'image nous revenait avec la sensation qui lui était propre; mais à la longue nous en avons usé avec les mots, comme avec les pièces de monnaie : nous ne regardons plus à l'empreinte, à la légende, au cordon, pour en connaître la valeur; nous les donnons et nous les recevons à la forme et au poids : ainsi des mots, vous dis-je. Nous avons laissé là de côté l'idée ou l'image, pour nous en tenir au son et

à la sensation. Un discours prononcé n'est plus qu'une longue suite de sons et de sensations primitivement excitées. Le cœur et les oreilles sont en jeu, l'esprit n'y est plus; c'est à l'effet successif de ces sensations, à leur violence, à leur somme, que nous nous entendons et jugeons. Sans cette abréviation nous ne pourrions converser; il nous faudrait une journée pour dire et apprécier une phrase un peu longue. Et que fait le philosophe qui pèse, s'arrête, analyse, décompose? il revient par le soupçon, le doute, à l'état de l'enfance. Pourquoi met-on si fortement l'imagination de l'enfant en jeu, si difficilement celle de l'homme fait? C'est que l'enfant, à chaque mot, recherche l'image, l'idée; il regarde dans sa tête. L'homme fait a l'habitude de cette monnaie; une longue période n'est plus pour lui qu'une série de vieilles impressions, un calcul d'additions, de soustractions, un art combinatoire, les comptes faits de Barrême. De là vient la rapidité de la conversation où tout s'expédie par formule comme à l'Académie, ou comme à la Halle où l'on n'attache les yeux sur une pièce, que quand on en suspecte la valeur; cas rares, choses inouïes, non vues, rarement aperçues, rapports subtils d'idées, images singulières et neuves. Il faut alors recourir à la nature, au premier modèle, à la première voie d'institution. De là, le plaisir des ouvrages originaux, la fatigue des livres qui font penser, la difficulté d'intéresser, soit en parlant, soit en écrivant. Si je vous parle du *Clair de lune* de Vernet, *dans les premiers jours de septembre*, je pense bien qu'à ces mots vous vous rappellerez quelques traits principaux de ce tableau, mais vous ne tarderez pas à vous dispenser de cette fatigue; et bientôt vous n'approuverez l'éloge ou la critique que j'en ferai, que d'après la mémoire de la sensation que vous en aurez primitivement éprouvée, et ainsi de tous les morceaux de peinture du Salon, et de tous les objets de la nature. Qui sont donc les hommes les plus faciles à émouvoir, à troubler, à tromper? Peut-être ce sont ceux qui sont restés enfants, et en qui l'habitude des signes n'a point ôté la facilité de se représenter les choses. »

Après un instant de silence et de réflexion, saisissant l'abbé par le bras, je lui dis : « L'abbé, l'étrange machine qu'une langue, et la machine plus étrange encore qu'une tête! Il n'y a rien dans aucune des deux qui ne tienne par quelque coin; point

de signes si disparates qui ne confinent, point d'idées si bizarres qui ne se touchent. Combien de choses heureusement amenées par la rime dans nos poëtes ! »

Après un second instant de silence et de réflexion, j'ajoutai : « Les philosophes disent que deux causes diverses ne peuvent produire un effet identique ; et s'il y a un axiome dans la science qui soit vrai, c'est celui-là ; et deux causes diverses en nature, ce sont deux hommes... » Et l'abbé, dont la rêverie allait apparemment le même chemin que la mienne, continua en disant : « Cependant deux hommes ont la même pensée et la rendent par les mêmes expressions ; et deux poëtes ont quelquefois fait deux mêmes vers sur un même sujet. Que devient donc l'axiome ?

— Ce qu'il devient ? il reste intact.

— Et comment cela, s'il vous plaît ?

— Comment ? C'est qu'il n'y a dans la même pensée rendue par les mêmes expressions, dans les deux vers faits sur un même sujet, qu'une identité de phénomène apparente ; et c'est la pauvreté de la langue qui occasionne cette apparence d'identité.

— J'entrevois, dit l'abbé ; à votre avis, les deux parleurs qui ont dit la même chose dans les mêmes mots ; les deux poëtes qui ont fait les deux mêmes vers sur le même sujet, n'ont eu aucune sensation commune ; et si la langue avait été assez féconde pour répondre à toute la variété de leurs sensations, ils se seraient exprimés tout diversement.

— Fort bien, l'abbé.

— Il n'y aurait pas eu un mot commun dans leurs discours.

— A merveille.

— Pas plus qu'il n'y a un accent commun dans leur manière de prononcer, une même lettre dans leur écriture.

— C'est cela ; et si vous n'y prenez garde, vous deviendrez philosophe.

— C'est une maladie facile à gagner avec vous.

— Vraie maladie, mon cher abbé. C'est cette variété d'accents, que vous avez très-bien remarquée, qui supplée à la disette des mots, et qui détruit les identités si fréquentes d'effets produits par les mêmes causes. La quantité des mots est bornée ; celle des accents est infinie ; c'est ainsi que chacun a

sa langue propre, individuelle, et parle comme il sent; est froid ou chaud, rapide ou tranquille; est lui et n'est que lui, tandis qu'à l'idée et à l'expression il paraît ressembler à un autre.

— J'ai, dit l'abbé, souvent été frappé de la disparate de la chose et du ton.

— Et moi aussi; quoique cette langue d'accents soit infinie, elle s'entend. C'est la langue de nature; c'est le modèle du musicien; c'est la source vraie du grand symphoniste. Je ne sais quel auteur a dit : *Musices seminarium accentus.*

— C'est Capella. Jamais aussi vous n'avez entendu chanter le même air, à peu près de la même manière, par deux chanteurs. Cependant, et les paroles et le chant, et la mesure et le ton, autant d'entraves données, semblaient devoir concourir à fortifier l'identité de l'effet. Il en arrive cependant tout le contraire; c'est qu'alors la langue du sentiment, la langue de nature, l'idiome individuel était parlé en même temps que la langue pauvre et commune. C'est que la variété de la première de ces langues détruisait toutes les identités de la seconde, des paroles, du ton, de la mesure et du chant. Jamais, depuis que le monde est monde, deux amants n'ont dit identiquement, *je vous aime*; et dans l'éternité qui lui reste à durer, jamais deux femmes ne répondront identiquement, *vous êtes aimé.* Depuis que *Zaïre* est sur la scène, Orosmane n'a pas dit et ne dira pas deux fois identiquement : *Zaïre, vous pleurez.* Cela est dur à avancer.

— Et à croire.

— Cela n'en est pas moins vrai. C'est la thèse des deux grains de sable de Leibnitz.

— Et quel rapport, s'il vous plaît, entre cette bouffée de métaphysique, vraie ou fausse, et l'effet de l'esprit philosophique sur la poésie?

— C'est, cher abbé, ce que je vous laisse à chercher de vous-même. Il faut bien que vous vous occupiez encore un peu de moi, quand je n'y serai plus. Il y a dans la poésie toujours un peu de mensonge. L'esprit philosophique nous habitue à le discerner; et adieu l'illusion et l'effet. Les premiers des sauvages qui virent à la proue d'un vaisseau une image peinte, la prirent pour un être réel et vivant; et ils y portèrent leurs mains. Pourquoi les contes des fées font-ils tant d'impression

aux enfants? C'est qu'ils ont moins de raison et d'expérience. Attendez l'âge, et vous les verrez sourire de mépris à leur bonne. C'est le rôle du philosophe et du poëte. Il n'y a plus moyen de faire des contes à nos gens.

« On s'accorde plus aisément sur une ressemblance que sur une différence. On juge mieux d'une image que d'une idée. Le jeune homme passionné n'est pas difficile dans ses goûts ; il veut avoir. Le vieillard est moins pressé; il attend, il choisit. Le jeune homme veut une femme, le sexe lui suffit : le vieillard la veut belle. Une nation est vieille quand elle a du goût.

— Et vous voilà, après une assez longue excursion, revenu au point d'où vous êtes parti.

— C'est que, dans la science, ainsi que dans la nature, tout tient; et qu'une idée stérile et un phénomène isolé sont deux impossibilités. »

Les ombres des montagnes commençaient à s'allonger, et la fumée à s'élever au loin au-dessus des hameaux; ou en langue moins poétique, il commençait à se faire tard, lorsque nous vîmes approcher une voiture. « C'est, dit l'abbé, le carrosse de la maison; il nous débarrassera de ces marmots, qui, d'ailleurs, sont trop las pour s'en retourner à pied. Nous reviendrons, nous, au clair de la lune; et peut-être trouverez-vous que la nuit a aussi sa beauté.

— Je n'en doute pas, et je n'aurais pas grand'peine à vous en dire les raisons. »

Cependant le carrosse s'éloignait avec les deux petits enfants, les ténèbres s'augmentaient, les bruits s'affaiblissaient dans la campagne, la lune s'élevait dans l'horizon; la nature prenait un aspect grave dans les lieux privés de la lumière, tendre dans les plaines éclairées. Nous allions en silence, l'abbé me précédant, moi le suivant, et m'attendant à chaque pas à quelque nouveau coup de théâtre. Je ne me trompais pas. Mais comment vous en rendre l'effet et la magie? Ce ciel orageux et obscur, ces nuées épaisses et noires, toute la profondeur, toute la terreur qu'elles donnaient à la scène; la teinte qu'elles jetaient sur les eaux, l'immensité de leur étendue; la distance infinie de l'astre à demi voilé, dont les rayons tremblaient à leur surface; la vérité de cette nuit, la variété des objets et des scènes qu'on y discernait, le bruit et le silence, le mouvement et le repos, l'esprit

des incidents, la grâce, l'élégance, l'action des figures; la vigueur de la couleur, la pureté du dessin, mais surtout l'harmonie et le sortilége de l'ensemble : rien de négligé, rien de confus; c'est la loi de la nature riche sans profusion, et produisant les plus grands phénomènes avec la moindre quantité de dépense. Il y a des nuées; mais un ciel, qui devient orageux ou qui va cesser de l'être, n'en assemble pas davantage. Elles s'étendent ou se ramassent et se meuvent; mais c'est le vrai mouvement, l'ondulation réelle qu'elles ont dans l'atmosphère; elles obscurcissent; mais la mesure de cette obscurité est juste. C'est ainsi que nous avons vu cent fois l'astre de la nuit en percer l'épaisseur. C'est ainsi que nous avons vu sa lumière affaiblie et pâle trembler et vaciller sur les eaux. Ce n'est point un port de mer que l'artiste a voulu peindre.

« L'artiste!

— Oui, mon ami, l'*artiste*. Mon secret m'est échappé; et il n'est plus temps de recourir après : entraîné par le charme du *Clair de lune* de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent, et que je m'étais supposé devant la nature (et l'illusion était bien facile), puis tout à coup je me suis retrouvé de la campagne au Salon.

— Quoi! me direz-vous, l'instituteur, ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté, sont imaginés?

— *È vero.*

— Ces différents sites sont des tableaux de Vernet?

— *Tu l'hai detto.*

— Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous en avez fait des paysages réels, et que vous avez encadré des paysages dans des entretiens?

— *A maraviglia; bravo; ben sentito.* Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je vais vous parler. »

Ce n'est point, vous disais-je, un port de mer qu'il a voulu peindre. On ne voit pas ici plus de bâtiments qu'il n'en faut pour enrichir et animer la scène. C'est l'intelligence et le goût; c'est l'art qui les a distribués pour l'effet; mais l'effet est produit sans que l'art s'aperçoive. Il y a des incidents, mais pas plus que l'espace et le moment de la composition n'en exigent. C'est, vous le répéterai-je, la richesse et la parcimonie de Na-

ture toujours économe, et jamais avare ni pauvre. Tout est vrai. On le sent. On n'accuse, on ne désire rien, on jouit également de tout. J'ai ouï dire à des personnes qui avaient fréquenté longtemps les bords de la mer, qu'elles reconnaissaient sur cette toile, ce ciel, ces nuées, ce temps, toute cette composition.

Septième tableau. — Ce n'est donc plus à l'abbé que je m'adresse, c'est à vous. La lune élevée sur l'horizon est à demi cachée dans des nuées épaisses et noires; un ciel tout à fait orageux et obscur occupe le centre de ce tableau, et teint de sa lumière pâle et faible, et le rideau qui l'offusque, et la surface de la mer qu'elle domine. On voit, à droite, une fabrique; proche de cette fabrique, sur un plan plus avancé sur le devant, les débris d'un pilotis; un peu plus vers la gauche et le fond, une nacelle, à la proue de laquelle un marinier tient une torche allumée; cette nacelle vogue vers le pilotis; plus encore sur le fond, et presque en pleine mer, un vaisseau à la voile, et faisant route vers la fabrique; puis une étendue de mer obscure illimitée. Tout à fait à gauche, des rochers escarpés; au pied de ces rochers, un massif de pierre, une espèce d'esplanade d'où l'on descend de face et de côté, vers la mer; sur l'espace qu'elle enceint à gauche contre les rochers, une tente dressée; au dehors de cette tente, une tonne, sur laquelle deux matelots, l'un assis par devant, l'autre accoudé par derrière, et tous les deux regardant vers un brasier allumé à terre, sur le milieu de l'esplanade. Sur ce brasier, une marmite suspendue par des chaînes de fer à une espèce de trépied. Devant cette marmite, un matelot accroupi et vu par le dos; plus vers la gauche, une femme accroupie et vue de profil. Contre le mur vertical qui forme le derrière de la fontaine, debout, le dos appuyé contre ce mur, deux figures, charmantes pour la grâce, le naturel, le caractère, la position, la mollesse, l'une d'homme, l'autre de femme. C'est un époux, peut-être, et sa jeune épouse; ce sont deux amants; un frère et sa sœur. Voilà à peu près toute cette prodigieuse composition. Mais que signifient mes expressions exagérées et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres? Rien, mais rien du tout; il faut voir la chose. Encore oubliais-je de dire que sur les degrés de l'esplanade il y a des commerçants, des marins occupés à rouler,

à porter, agissants, de repos; et, tout à fait sur la gauche et les derniers degrés, des pêcheurs à leurs filets.

Je ne sais ce que je louerai de préférence dans ce morceau. Est-ce le reflet de la lune sur ces eaux ondulantes? Sont-ce ces nuées sombres et chargées et leur mouvement? Est-ce ce vaisseau qui passe au devant de l'astre de la nuit, et qui le renvoie et l'attache à son immense éloignement? Est-ce la réflexion dans le fluide de la petite torche que ce marin tient à l'extrémité de la nacelle? Sont-ce les deux figures adossées à la fontaine? Est-ce le brasier dont la lueur rougeâtre se propage sur tous les objets environnants, sans détruire l'harmonie? Est-ce l'effet total de cette nuit? Est-ce cette belle masse de lumière qui colore les proéminences de cette roche, et dont la vapeur se mêle à la partie des nuages auxquels elle se réunit?

On dit de ce tableau, que c'est le plus beau de Vernet, parce que c'est toujours le dernier ouvrage de ce grand maître qu'on appelle le plus beau; mais, encore une fois, il faut le voir. L'effet de ces deux lumières, ces lieux, ces nuées, ces ténèbres qui couvrent tout, et laissent discerner tout; la terreur et la vérité de cette scène auguste, tout cela se sent fortement, et ne se décrit point.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que l'artiste se rappelle ces effets à deux cents lieues de la nature, et qu'il n'a de modèle présent que dans son imagination; c'est qu'il peint avec une vitesse incroyable; c'est qu'il dit : Que la lumière se fasse, et la lumière est faite; que la nuit succède au jour, et le jour aux ténèbres, et il fait nuit, et il fait jour: c'est que son imagination, aussi juste que féconde, lui fournit toutes ces vérités; c'est qu'elles sont telles, que celui qui en fut spectateur froid et tranquille au bord de la mer, en est émerveillé sur la toile; c'est qu'en effet ces compositions prêchent plus fortement la grandeur, la puissance, la majesté de la nature, que la nature même. Il est écrit : *Cœli enarrant gloriam Dei*. Mais ce sont les cieux de Vernet: c'est la gloire de Vernet. Que ne fait-il pas avec excellence! Figure humaine de tous les âges, de tous les états, de toutes les nations; arbres, animaux, paysages, marines, perspectives; toute sorte de poésie, rochers imposants, montagnes, eaux dormantes, agitées, précipitées; torrents, mers tranquilles, mers en fureur; sites variés à l'infini, fabriques

grecques, romaines, gothiques; architectures civile, militaire, ancienne, moderne; ruines, palais, chaumières; constructions, gréements, manœuvres, vaisseaux; cieux, lointains, calme, temps orageux, temps serein; ciel de diverses saisons, lumières de diverses heures du jour; tempêtes, naufrages, situations déplorables, victimes et scènes pathétiques de toute espèce; jour, nuit, lumières naturelles, artificielles, effets séparés ou confondus de ces lumières. Aucune de ses scènes accidentelles, qui ne fît seule un tableau précieux. Oubliez toute la droite de son *Clair de lune*, couvrez-la, et ne voyez que les rochers et l'esplanade de la gauche, et vous aurez un beau tableau. Séparez la partie de la mer et du ciel, d'où la lumière lunaire tombe sur les eaux, et vous aurez un beau tableau. Ne considérez sur la toile que le rocher de la gauche; et vous aurez vu une belle chose. Contentez-vous de l'esplanade et de ce qui s'y passe; ne regardez que les degrés avec les différentes manœuvres qui s'y exécutent; et votre goût sera satisfait. Coupez seulement cette fontaine avec les deux figures qui y sont adossées; et vous emporterez sous votre bras un morceau de prix. Mais, si chaque portion isolée vous affecte ainsi, quel ne doit pas être l'effet de l'ensemble! le mérite du tout!

Voilà vraiment le tableau de Vernet que je voudrais posséder. Un père, qui a des enfants et une fortune modique, serait économe en l'acquérant. Il en jouirait toute sa vie; et dans vingt à trente ans d'ici, lorsqu'il n'y aura plus de Vernet, il aurait encore placé son argent à un très-honnête intérêt; car lorsque la mort aura brisé la palette de cet artiste, qui est-ce qui en ramassera les débris? Qui est-ce qui le restituera à nos neveux? Qui est-ce qui payera ses ouvrages?

Tout ce que je vous ai dit de la manière et du talent de Vernet, entendez-le des quatre premiers tableaux que je vous ai décrits comme des sites naturels.

Le cinquième est un de ses premiers ouvrages. Il le fit à Rome pour un habit, veste et culotte. Il est très-beau, très-harmonieux; et c'est aujourd'hui un morceau de prix.

En comparant les tableaux qui sortent tout frais de dessus son chevalet, avec ceux qu'il a peints autrefois, on l'accuse d'avoir outré sa couleur. Vernet dit qu'il laisse au temps le soin de répondre à ce reproche, et de montrer à ses critiques combien

ils jugent mal. Il observait, à cette occasion, que la plupart des jeunes élèves qui allaient à Rome copier d'après les anciens maîtres, y apprenaient l'art de faire de vieux tableaux : ils ne songeaient pas que, pour que leurs compositions gardassent au bout de cent ans la vigueur de celles qu'ils prenaient pour modèles, il fallait savoir apprécier l'effet d'un ou de deux siècles, et se précautionner contre l'action des causes qui détruisent.

Le sixième est bien un Vernet, mais un Vernet faible, faible :

. . . Aliquando bonus dormitat...

HORAT. *de Arte poet.*, v. 287.

Ce n'est pas un grand ouvrage, mais c'est l'ouvrage d'un grand peintre; ce qu'on peut dire toujours des feuilles volantes de Voltaire. On y trouve le signe caractéristique, l'ongle du lion.

Mais comment, me direz-vous, le poëte, l'orateur, le peintre, le sculpteur, peuvent-ils être si inégaux, si différents d'eux-mêmes ? C'est l'affaire du moment, de l'état du corps, de l'état de l'âme ; une petite querelle domestique ; une caresse faite le matin à sa femme, avant que d'aller à l'atelier : deux gouttes de fluide perdues et qui renfermaient tout le feu, toute la chaleur, tout le génie ; un enfant qui a dit ou fait une sottise; un ami qui a manqué de délicatesse ; une maîtresse qui aura accueilli trop familièrement un indifférent ; que sais-je ? un lit trop froid ou trop chaud, une couverture qui tombe la nuit, un oreiller mal mis sur son chevet, un demi-verre de vin pris de trop, un embarras d'estomac, des cheveux ébouriffés sous le bonnet ; et adieu la verve. Il y a du hasard aux échecs et à tous les autres jeux de l'esprit. Et pourquoi n'y en aurait-il pas ? L'idée sublime qui se présente, où était-elle l'instant précédent ? A quoi tient-il qu'elle soit ou ne soit pas venue ? Ce que je sais, c'est qu'elle est tellement liée à l'ordre fatal de la vie du poëte et de l'artiste, qu'elle n'a pas pu venir ni plus tôt ni plus tard, et qu'il est absurde de la supposer précisément la même dans un autre être, dans une autre vie, dans un autre ordre de choses.

Le septième est un tableau de l'effet le plus piquant et le plus grand. Il semblerait que de concert Vernet et Loutherbourg se seraient proposé de lutter, tant il y a de ressemblance entre cette composition de l'un et une autre composition du

second ; même ordonnance, même sujet, presque même fabrique, mais il n'y a pas à s'y tromper. De toute la scène de Vernet, ne laissez apercevoir que les pêcheurs placés sur la langue de terre, ou que la touffe d'arbres à gauche, plongés dans la demi-teinte ou éclairés de la lumière du soleil couchant qui vient du fond, et vous direz : « Voilà Vernet ; » Loutherbourg n'en sait pas encore jusque-là.

Ce Vernet, ce terrible Vernet, joint la plus grande modestie au plus grand talent. Il me disait un jour : « Me demandez-vous si je fais les ciels comme tel maître, je vous répondrai que non; les figures comme tel autre, je vous répondrai que non ; les arbres et le paysage comme celui-ci, même réponse ; les brouillards, les eaux, les vapeurs comme celui-là, même réponse encore ; inférieur à chacun d'eux dans une partie, je les surpasse tous dans toutes les autres : » et cela est vrai.

Bonsoir, mon ami, en voilà bien suffisamment sur Vernet. Demain matin, si je me rappelle quelque chose que j'aie omis, et qui vaille la peine de vous être dit, vous le saurez.

... J'ai passé la nuit la plus agitée. C'est un état bien singulier que celui du rêve. Aucun philosophe que je connaisse n'a encore assigné la vraie différence de la veille et du rêve. Veillé-je, quand je crois rêver? rêvé-je, quand je crois veiller? Qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterais pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait, et fait réellement tout ce que j'ai rêvé? Les eaux, les arbres, les forêts que j'ai vus en nature, m'ont certainement fait une impression moins forte que les mêmes objets en rêve. J'ai vu, ou j'ai cru voir, tout comme il vous plaira, une vaste étendue de mer s'ouvrir devant moi. J'étais éperdu sur le rivage à l'aspect d'un navire enflammé. J'ai vu la chaloupe s'approcher du navire, se remplir d'hommes, et s'éloigner. J'ai vu les malheureux, que la chaloupe n'avait pu recevoir, s'agiter, courir sur le tillac du navire, pousser des cris. J'ai entendu leurs cris, je les ai vus se précipiter dans les eaux, nager vers la chaloupe, s'y attacher. J'ai vu la chaloupe prête à être submergée ; elle l'aurait été, si ceux qui l'occupaient, ô loi terrible de la nécessité ! n'eussent coupé les mains, fendu la tête, enfoncé le glaive dans la gorge et dans la poitrine, tué, massacré impitoyablement leurs semblables, les compagnons de leur voyage, qui leur tendaient en

vain, du milieu des flots, des bords de la chaloupe, des mains suppliantes, et leur adressaient des prières qui n'étaient point entendues. J'en vois encore un de ces malheureux, je le vois, il a reçu un coup mortel dans les flancs. Il est étendu à la surface de la mer, sa longue chevelure est éparse, son sang coule d'une large blessure ; l'abîme va l'engloutir ; je ne le vois plus. J'ai vu un autre matelot entraîner après lui sa femme qu'il avait ceinte d'un câble par le milieu du corps ; ce même câble faisait plusieurs tours sur un de ses bras ; il nageait, ses forces commençaient à défaillir; sa femme le conjurait de se sauver et de la laisser périr. Cependant la flamme du vaisseau éclairait les lieux circonvoisins, et ce spectacle terrible avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitants de la contrée, qui en détournaient leurs regards.

Une scène plus douce et plus pathétique succéda à celle-là. Un vaisseau avait été battu d'une affreuse tempête; je n'en pouvais douter à ses mâts brisés, à ses voiles déchirées, à ses flancs enfoncés, à la manœuvre des matelots qui ne cessaient de travailler à la pompe. Ils étaient incertains, malgré leurs efforts, s'ils ne couleraient point à fond, à la rive même qu'ils avaient touchée; cependant il régnait encore sur les flots un murmure sourd. L'eau blanchissait les rochers de son écume ; les arbres qui les couvraient, avaient été brisés, déracinés. Je voyais de toutes parts les ravages de la tempête ; mais le spectacle qui m'arrêta, ce fut celui des passagers qui, épars sur le rivage, frappés du péril auquel ils avaient échappé, pleuraient, s'embrassaient, levaient leurs mains au ciel, posaient leurs fronts à terre ; je voyais des filles défaillantes entre les bras de leurs mères, de jeunes épouses transies sur le sein de leurs époux ; et, au milieu de ce tumulte, un enfant qui sommeillait paisiblement dans son maillot. Je voyais sur la planche qui descendait du navire au rivage, une mère qui tenait un petit enfant pressé sur son sein ; elle en portait un second sur ses épaules ; celui-ci lui baisait les joues. Cette femme était suivie de son mari, il était chargé de nippes et d'un troisième enfant qu'il conduisait par ses lisières. Sans doute ce père et cette mère avaient été les derniers à sortir du vaisseau, résolus à se sauver ou à périr avec leurs enfants. Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes réelles. O mon ami ! l'empire de la tête

sur les intestins est violent, sans doute; mais celui des intestins sur la tête l'est-il moins? Je veille, je vois, j'entends, je regarde, je suis frappé de terreur. A l'instant la tête commande, agit, dispose des autres organes. Je dors, les organes conçoivent d'eux-mêmes la même agitation, le même mouvement, les mêmes spasmes que la terreur leur avait imprimés; et à l'instant ces organes commandent à la tête, en disposent; et je crois voir, regarder, entendre. Notre vie se partage ainsi en deux manières diverses de veiller et de sommeiller. Il y a la veille de la tête, pendant laquelle les intestins obéissent, sont passifs; il y a la veille des intestins, où la tête est passive, obéissante, commandée; où l'action descend de la tête aux viscères, aux nerfs, aux intestins; et c'est ce que nous appelons veiller; où l'action remonte des viscères, des nerfs, des intestins à la tête; et c'est ce que nous appelons rêver. Il peut arriver que cette dernière action soit plus forte que la précédente ne l'a été et n'a pu l'être; alors le rêve nous affecte plus vivement que la réalité. Tel, peut-être, veille comme un sot, et rêve comme un homme d'esprit. La variété des spasmes, que les intestins peuvent concevoir d'eux-mêmes, correspond à toute la variété des rêves et à toute la variété des délires; à toute la variété des rêves de l'homme sain qui sommeille, à toute la variété des délires de l'homme malade qui veille et qui n'est pas plus à lui. Je suis au coin de mon foyer, tout prospère autour de moi; je suis dans une entière sécurité. Tout à coup il me semble que les murs de mon appartement chancellent; je frissonne, je lève les yeux à mon plafond, comme s'il menaçait de s'écrouler sur ma tête. Je crois entendre la plainte de ma femme, les cris de ma fille. Je me tâte le pouls; c'est la fièvre que j'ai : c'est l'action qui remonte des intestins à la tête, et qui en dispose. Bientôt la cause de ces effets connue, la tête reprendra son sceptre et son autorité, et tous les fantômes disparaîtront. L'homme ne dort vraiment que quand il dort tout entier. Vous voyez une belle femme; sa beauté vous frappe; vous êtes jeune; aussitôt l'organe propre du plaisir prend son élasticité; vous dormez, et cet organe indocile s'agite; aussitôt vous revoyez la belle femme, et vous en jouissez plus voluptueusement peut-être. Tout s'exécute dans un ordre contraire, si l'action des intestins sur la tête est plus forte que ne le peut être celle

des objets mêmes : un imbécile dans la fièvre, une fille hystérique ou vaporeuse, sera grande, fière, haute, éloquente,

Nec mortale sonans...

Virgil. *Æneid.* lib. VI, v. 50.

La fièvre tombe, l'hystérisme cesse, et la sottise renaît. Vous concevez maintenant ce que c'est que le fromage mou qui remplit la capacité de votre crâne et du mien. C'est le corps d'une araignée dont tous les filets nerveux sont les pattes ou la toile. Chaque sens a son langage. Lui, il n'a point d'idiome propre ; il ne voit point, il n'entend point, il ne sent même pas ; mais c'est un excellent truchement. Je mettrais à tout ce système plus de vraisemblance [1] et de clarté, si j'en avais le temps. Je vous montrerais tantôt les pattes de l'araignée agissant sur le corps de l'animal, tantôt le corps de l'animal mettant les pattes en mouvement. Il me faudrait aussi un peu de pratique de médecine ; il me faudrait... du repos, s'il vous plaît, car j'en ai besoin.

Mais je vous vois froncer le sourcil. De quoi s'agit-il encore ; que me demandez-vous?... J'entends ; vous ne laissez rien en arrière. J'avais promis à l'abbé quelque radoterie sur les idées accessoires des ténèbres et de l'obscurité. Allons, tirons-nous vite cette dernière épine du pied ; et qu'il n'en soit plus question.

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan, ni l'océan tranquille comme l'océan agité.

L'obscurité ajoute à la terreur. Les scènes de ténèbres sont rares dans les compositions tragiques. La difficulté du technique les rend encore plus rares dans la peinture, où d'ailleurs elles sont ingrates, et d'un effet qui n'a de vrai juge que parmi les maîtres. Allez à l'Académie, et proposez-y seulement ce sujet, tout simple qu'il est ; demandez qu'on vous montre l'Amour volant au-dessus du globe pendant la nuit, tenant, secouant son flambeau, et faisant pleuvoir sur la terre, à travers le nuage qui le porte, une rosée de gouttes de feu entremêlées de flèches.

1. On reconnaît ici le germe du *Dialogue avec d'Alembert* (t. II), que Diderot écrivit vers la même époque.

La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits ; ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il met l'imagination en jeu ; l'imagination secoue vivement les entrailles ; tout s'exagère. L'homme prudent entre en méfiance ; le lâche s'arrête, frémit ou s'enfuit ; le brave porte la main sur la garde son épée.

Les temples sont obscurs. Les tyrans se montrent peu ; on ne les voit point, et à leurs atrocités on les juge plus grands que nature. Le sanctuaire de l'homme civilisé et de l'homme sauvage est rempli de ténèbres. C'est de l'art de s'en imposer à soi-même qu'on peut dire :

> Quod latet arcana non enarrabile fibra.
>
> A. Persii Flacci *sat.* V, v. 29.

Prêtres, placez vos autels, élevez vos édifices au fond des forêts. Que les plaintes de vos victimes percent les ténèbres. Que vos scènes mystérieuses, théurgiques, sanglantes, ne soient éclairées que de la lueur funeste des torches. La clarté est bonne pour convaincre ; elle ne vaut rien pour émouvoir. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poëtes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin, la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguette séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre, le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents, la plainte d'une femme qui accouche, toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat, et qui finit en s'éteignant ; il y a, dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur.

Ce sont ces idées accessoires, nécessairement liées à la nuit et aux ténèbres, qui achèvent de porter la terreur dans le cœur d'une jeune fille qui s'achemine vers le bosquet obscur où elle

est attendue. Son cœur palpite; elle s'arrête. La frayeur se joint au trouble de sa passion; elle succombe, ses genoux se dérobent sous elle. Elle est trop heureuse de rencontrer les bras de son amant, pour la recevoir et la soutenir; et ses premiers mots sont : « Est-ce vous ? »

Je crois que les nègres sont moins beaux pour les nègres mêmes, que les blancs pour les nègres et pour les blancs. Il n'est pas en notre pouvoir de séparer des idées que Nature associe. Je changerai d'avis, si l'on me dit que les nègres sont plus touchés des ténèbres que de l'éclat d'un beau jour.

Les idées de puissance ont aussi leur sublimité; mais la puissance qui menace émeut plus que celle qui protége. Le taureau est plus beau que le bœuf; le taureau écorné qui mugit, plus beau que le taureau qui se promène et qui paît; le cheval en liberté, dont la crinière flotte aux vents, que le cheval sous son cavalier; l'onagre, que l'âne; le tyran que le roi; le crime, peut-être, que la vertu; les dieux cruels que les dieux bons; et les législateurs sacrés le savaient bien.

La saison du printemps ne convient point à une scène auguste.

La magnificence n'est belle que dans le désordre. Entassez des vases précieux; enveloppez ces vases entassés, renversés, d'étoffes aussi précieuses : l'artiste ne voit là qu'un beau groupe, de belles formes. Le philosophe remonte à un principe plus secret. Quel est l'homme puissant, à qui ces choses appartiennent, et qui les abandonne à la merci du premier venu ?

Les dimensions pures et abstraites de la matière ne sont pas sans quelque expression. La ligne perpendiculaire, image de la stabilité, mesure de la profondeur, frappe plus que la ligne oblique.

Adieu, mon ami. Bonsoir et bonne nuit. Et songez-y bien, soit en vous endormant, soit en vous réveillant, et vous m'avouerez que le traité du beau dans les arts est à faire, après tout ce que j'en ai dit dans les Salons précédents, et tout ce que j'en dirai dans celui-ci.

40-41. FRANCISQUE MILLET.

Celui-ci, et la kyrielle d'artistes médiocres qui vont suivre, ne vous ruineront pas. On regrette le coup d'œil qu'on a jeté sur leurs ouvrages, la ligne qu'on écrit d'eux.

La condition du mauvais peintre et du mauvais comédien est pire que celle du mauvais littérateur. Le peintre entend de ses propres oreilles le mépris de son talent; le bruit des sifflets va droit à celles de l'acteur, au lieu que l'auteur a la consolation de mourir sans presque s'en douter; et lorsque vous vous écriez de dépit : « La bête, le sot, l'animal, » et que vous jetez son livre loin de vous, il ne vous voit pas; peut-être, seul dans son cabinet, se relisant avec complaisance, se félicite-t-il d'être l'homme de tant de rares concepts.

Je ne me rappelle plus ce que M. Francisque a fait. C'est, je crois, une *Fuite en Égypte*; ce sont *les Disciples allant à Emmaüs*[1]; c'est l'aventure de *la Samaritaine*[2], cette femme dont le fils de Dieu lisait, dans les décrets éternels de son père, qu'elle avait fait sept fois son mari cocu. *O altitudo divitiarum et sapientiæ Dei!* C'est tout ce qu'il vous plaira d'imaginer de froid, de maussade, de mal peint; couleur, lumières, figures, arbres, eaux, montagnes, terrasses, tout est détestable. Mais est-ce que ces gens-là n'ont jamais comparé leurs ouvrages à ceux de Loutherbourg ou de Vernet? Est-ce qu'ils auraient la bonté de faire sortir le mérite de ces derniers artistes par le contraste de leur platitude? Est-ce pour servir de repoussoirs qu'ils envoient au comité, et que le comité les admet au Salon? Auraient-ils la bêtise de se croire quelque chose? Est-ce qu'ils n'ont pas entendu dire à leurs côtés : « Fi! cela est infâme? » Il y a pourtant quinze à vingt ans qu'on leur fait cette avanie, et qu'ils la digèrent. S'ils continuent de barbouiller de la toile (comme la plupart de nos littérateurs continuent de barbouiller du papier), sous peine de mourir de faim, je leur pardonne

1. N° 40. Deux tableaux de 2 pieds de large sur 1 pied 6 pouces de haut.
2. Compris parmi plusieurs autres tableaux de paysages sous le même numéro 41.

aujourd'hui cette manie, comme je la leur pardonnais par le passé; car enfin, il faut encore mieux faire de sots tableaux et de sots livres, que de mourir : mais je ne le pardonnerai pas à leurs parents, à leurs maîtres. Que n'en faisaient-ils autre chose? S'il y a une autre vie, ils y seront certainement châtiés pour cela; ils y seront condamnés à voir ces tableaux, à les regarder sans cesse, et à les trouver de plus en plus mauvais. La mère de Jean-Marie Fréron lira ses feuilles à toute éternité. Quel supplice! Cette idée des peines de l'autre monde m'amuse. Savez-vous quelles seront celles d'une coquette? Elle sera seule dans les ténèbres; elle entendra autour d'elle les soupirs de cent amants heureux; son cœur et ses sens s'enflammeront des plus ardents désirs, elle appellera les malheureux à qui elle a fait concevoir tant de fausses espérances; aucun d'eux ne viendra; et elle aura les mains liées sur le dos. Et cette Mlle de Sens, qui fait égorger, par son garde-chasse, un pauvre paysan qui chaumait dans les champs un jour avant la permission, elle verra à toute éternité couler sous ses yeux le sang de ce malheureux. — A toute éternité, c'est bien longtemps. — Vous avez raison. Les protestants furent des sots, lorsqu'ils se défirent du purgatoire, et qu'ils gardèrent l'enfer. Ils calomnièrent leur dieu, et renversèrent leur marmite.

Tous ces tableaux de Francisque Millet passeront du cabinet chez le brocanteur; et ils resteront suspendus au coin de la rue, jusqu'à ce que les éclaboussures des voitures les aient couverts.

LUNDBERG[1].

42. PORTRAIT DU BARON DE BRETEUIL, EN PASTEL[2].

Ma foi, je ne connais ni le baron ni son portrait. Tout ce que je sais, c'est qu'il y avait cette année, au Salon, beaucoup de portraits, peu de bons, comme cela doit être, et pas un pastel

1. On manque de détails précis sur Gustave Lundberg, pastelliste, né à Stockholm en 1694. On sait qu'il passa quelque temps en Italie, étudiant sous Rosalba Carriera avant de venir en France, où il entra dans l'atelier de Cazes. Reçu académicien en 1741, quoique calviniste, il retourna bientôt dans sa patrie, où il mourut en 1786.

2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.

qu'on pût regarder, si vous en exceptez l'ébauche d'une tête de femme dont on pouvait dire : *ex ungue leonem*[1]; le portrait de l'oculiste Demours, figure hideuse, beau morceau de peinture; et la figure crapuleuse et basse de ce vilain abbé de Lattaignant. C'était lui-même passant sa tête à travers un petit cadre de bois noir. C'est, certes, un grand mérite aux portraits de La Tour de ressembler; mais ce n'est ni leur principal, ni leur seul mérite. Toutes les parties de la peinture y sont encore. Le savant, l'ignorant, les admire sans avoir jamais vu les personnes; c'est que la chair et la vie y sont : mais pourquoi juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans s'y méprendre? Quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle? Comment dit-on d'une tête réelle qu'elle est bien dessinée, tandis qu'un des coins de la bouche relève; tandis que l'autre tombe; qu'un des yeux est plus petit et plus bas que l'autre; et que toutes les règles conventionnelles du dessin y sont enfreintes dans la position, les longueurs, la forme et la proportion des parties? Dans les ouvrages de La Tour, c'est la nature même, c'est le système de ses incorrections telles qu'on les y voit tous les jours. Ce n'est pas de la poésie; ce n'est que de la peinture. J'ai vu peindre La Tour; il est tranquille et froid; il ne se tourmente point; il ne souffre point; il ne halète point; il ne fait aucune de ces contorsions du modeleur enthousiaste, sur le visage duquel on voit se succéder les ouvrages qu'il se propose de rendre, et qui semblent passer de son âme sur son front, et de son front sur sa terre ou sur sa toile. Il n'imite point les gestes du furieux; il n'a point le sourcil relevé de l'homme qui dédaigne le regard de sa femme qui s'attendrit; il ne s'extasie point; il ne sourit point à son travail; il reste froid, et cependant son imitation est chaude. Obtiendrait-on d'une étude opiniâtre et longue le mérite de La Tour? Ce peintre n'a jamais rien produit de verve; il a le génie du technique; c'est un machiniste merveilleux. Quand je dis de La Tour qu'il est machiniste, c'est comme je le dis de Vaucanson, et non comme je le dirais de Rubens. Voilà ma pensée pour le moment, sauf à revenir de mon erreur, si c'en est une. Lorsque le jeune Perroneau parut, La Tour en fut

1. Ces portraits de La Tour ne sont point au livret.

inquiet ; il craignit que le public ne pût sentir autrement que par une comparaison directe l'intervalle qui les séparait. Que fit-il? Il proposa son portrait à peindre à son rival, qui s'y refusa par modestie ; c'est celui où il a le devant du chapeau rabattu, la moitié du visage dans la demi-teinte, et le reste du corps éclairé [1]. L'innocent artiste se laisse vaincre à force d'instances ; et, tandis qu'il travaillait, l'artiste jaloux exécutait le même ouvrage de son côté. Les deux tableaux furent achevés en même temps, et exposés au même Salon ; ils montrèrent la différence du maître et de l'écolier. Le tour est fin, et me déplaît. Homme singulier, mais bon homme, mais galant homme, La Tour ne ferait pas cela aujourd'hui ; et puis il faut avoir quelque indulgence pour un artiste piqué de se voir rabaissé sur la ligne d'un homme qui ne lui allait pas à la cheville du pied. Peut-être n'aperçut-il dans cette espièglerie que la mortification du public, et non celle d'un confrère trop habile pour ne pas sentir son infériorité, et trop franc pour ne pas la reconnaître. Eh! ami La Tour, n'était-ce pas assez que Perroneau te dît : « Tu es le plus fort ; » ne pouvais-tu être content, à moins que le public ne te le dît aussi? Eh bien ! il fallait attendre un moment, et ta vanité aurait été satisfaite, et tu n'aurais point humilié ton confrère. A la longue, chacun a la place qu'il mérite. La société, c'est la maison de Bertin ; un fat y prend le haut bout la première fois qu'il s'y présente [2], mais peu à peu il est repoussé par les survenants ; il fait le tour de la table ; et il se trouve à la dernière place au-dessus ou au-dessous de l'abbé de La Porte.

Encore un mot sur les portraits et portraitistes. Pourquoi un peintre d'histoire est-il communément un mauvais portraitiste? Pourquoi un barbouilleur du pont Notre-Dame fera-t-il plus ressemblant qu'un professeur de l'Académie? C'est que celui-ci ne s'est jamais occupé de l'imitation rigoureuse de la nature ; c'est qu'il a l'habitude d'exagérer, d'affaiblir, de corriger son modèle ; c'est qu'il a la tête pleine de règles qui l'assujettissent

1. Le portrait de La Tour en surtout noir, par Perroneau, qui est actuellement au musée de Saint-Quentin, est-il bien celui qui fut exposé au Salon de 1750, comme le croient MM. de Goncourt (*l'Art du* XVIII*e siècle*)? Il ne répond point à l'indication que donne Diderot. Celui de La Tour, par lui-même, exposé au même Salon, reste aussi à déterminer. Ce qui augmente la confusion, c'est que La Tour s'était peint précédemment (en 1742) avec le chapeau rabattu.

2. V. *le Neveu de Rameau*, t. V, p. 444.

et qui dirigent son pinceau, sans qu'il s'en aperçoive; c'est qu'il a toujours altéré les formes d'après ces règles de goût, et qu'il continue de les altérer; c'est qu'il fond, avec les traits qu'il a sous les yeux et qu'il s'efforce en vain de copier rigoureusement, des traits empruntés des antiques qu'il a étudiés, des tableaux qu'il a vus et admirés et de ceux qu'il a faits; c'est qu'il est savant; c'est qu'il est libre, et qu'il ne peut se réduire à la condition de l'esclave et de l'ignorant; c'est qu'il a son faire, son tic, sa couleur, auxquels il revient sans cesse; c'est qu'il exécute une caricature en beau, et que le barbouilleur, au contraire, exécute une caricature en laid. Le portrait ressemblant du barbouilleur meurt avec la personne; celui de l'habile homme reste à jamais. C'est d'après ce dernier, que nos neveux se forment les images des grands hommes qui les ont précédés. Lorsque le goût des beaux-arts est général chez une nation, savez-vous ce qui arrive? C'est que l'œil du peuple se conforme à l'œil du grand artiste, et que l'exagération laisse pour lui la ressemblance entière. Il ne s'avise point de chicaner, il ne dit point : Cet œil est trop petit, trop grand; ce muscle est exagéré, ces formes ne sont pas justes; cette paupière est trop saillante; ces os orbiculaires sont trop élevés : il fait abstraction de ce que la connaissance du beau a introduit dans la copie. Il voit le modèle, où il n'est pas à la rigueur; et il s'écrie d'admiration. Voltaire fait l'histoire comme les grands statuaires anciens faisaient le buste; comme les peintres savants de nos jours font le portrait. Il agrandit, il exagère, il corrige les formes; a-t-il raison? a-t-il tort? Il a tort pour le pédant; il a raison pour l'homme de goût. Tort ou raison, c'est la figure qu'il a peinte qui restera dans la mémoire des hommes à venir.

LE BEL.

43. PLUSIEURS PAYSAGES, SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Je les ai tous vus, mais je n'en ai regardé aucun; ou, si je les ai regardés, c'est comme l'homme du *Bal*[1] à qui une femme disait :

« M'a-t-il de ses gros yeux assez considérée?

1. Comédie de Regnard.

— Madame, lui répondit-il, je vous regarde, mais je ne vous considère pas. »

Dans l'un de ces paysages, ce sont des femmes qui lavent à la rivière; sur le fond, les arbres sont assez bien touchés, assez bien du moins par rapport au reste; car la misère générale d'une composition en relève quelquefois un coin, et lui donne un faux air d'excellence; cela est bon là, ailleurs ce serait mauvais. Monsieur Le Bel, en bonne foi, sont-ce là des eaux? C'est un pré fané, ras et nouvellement fauché. Ces monticules sont faibles et léchés; point de ciel. Au pied de ces vieux arbres, petits objets, fleurettes de parterre qui papillotent. Figures raides, mannequins de la foire Saint-Ovide, pantins à mouvoir avec une ficelle; sur le devant, un gueux assis sur un bout de roche. O le vilain gueux! il a le scorbut ou les humeurs froides; j'en appelle à Bouvard[1]; mais vous me direz que Bouvard voit cette maladie partout.

L'autre est une belle plaque de cuivre rouge; terrasses, arbres, ciels, montagnes, lointain, campagne, tout est cuivre, beau cuivre; si cela s'était fait de hasard, en coulant du fourneau dans le catin, ce serait un prodige.

VENEVAULT.

44. APOTHÉOSE DU PRINCE DE CONDÉ[2].

Sujet immense, digne de l'imagination grande et féconde, et de la hardiesse de Rubens; et sujet fait en miniature par Venevault. C'est, au centre, une pyramide, dont la base est surchargée de trophées; c'est Minerve; c'est sur le bouclier de la déesse l'effigie du héros; ce sont des génies lourds et bêtes; c'est une campagne; c'est une montagne; c'est sur cette montagne le temple de la gloire; ce sont des savants et des artistes qui y grimpent, mais entre lesquels on ne voit pas M. Venevault. Froide et mauvaise miniature; mauvais salmis, qui n'en vaut pas un de bécasses. Cela est petitement fait, mal agencé,

1. Médecin de d'Alembert; l'ennemi de Bordeu. Nous l'avons déjà rencontré.

2. Un tableau en miniature commandé par l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, appartenant à S. A. S. Mgr le prince de Condé. (*Note du livret*, à laquelle est jointe une explication de l'allégorie.)

sec, dur, sans plan, sans liaison de lumières, platement peint. obscur, en dépit de la longue description du livret.

PERRONEAU.

45. UN PORTRAIT DE FEMME[1].

On en voit la tête de face, et le corps de deux tiers.

La figure est un peu raide et droite, fichée comme elle l'aurait été par le maître à danser; position la plus maussade, la plus insipide pour l'art, à qui il faut un modèle simple, naturel, vrai, nullement maniéré : une tête qui s'incline un peu, des membres qui s'en aillent négligemment prendre la place ordonnée par la pensée ou l'action de la personne; le maître de grâces, le maître à danser détruisent le mouvement réel, cet enchaînement si précieux des parties qui se commandent et s'obéissent réciproquement les unes aux autres. Marcel cherche à pallier les défauts; Van Loo cherche à rendre leur influence sur toute la personne. Il faut que la figure soit une. Un mot là-dessus suffit à qui sait entendre; une page de plus n'apprendrait rien aux autres. C'est une chose à sentir; mais revenons au portrait. L'épaule est prise si juste, qu'on la voit toute nue à travers le vêtement, et ce vêtement est à tromper. C'est l'étoffe même pour la couleur, la lumière, les plis et le reste; et la gorge, il est impossible de la faire mieux : c'est comme nous la voyons aux honnêtes femmes, ni trop cachée, ni trop montrée; placée à merveille, et peinte, il faut voir!

Le portrait de *Marmontel* pourrait bien être du même artiste. Il est ressemblant, mais il a l'air ivre, ivre de vin, s'entend; et l'on jurerait qu'il lit quelques chants de sa *Neuvaine*[2] à des filles. Le bleu fort de ce mouchoir de soie qui lui ceint la tête, est un peu dur, et nuit à l'harmonie.

La plupart des portraits de Perroneau sont faits avec esprit. Celui de Marmontel est de Roslin.

1. Portrait de Mme la marquise de ***, avec un déshabillé du matin; tableau de 4 pieds 6 pouces sur 3 pieds 6 pouces; la figure de proportion de demi-nature. — Ce portrait était de Roslin. V. l'article suivant.

2. *La Neuvaine de Cythère,* poëme en neuf chants, composé vers 1767, et resté inédit jusqu'en 1820, époque à laquelle il a été publié par M. Marmontel fils, à Paris, chez Verdière. (Br.)

ROSLIN, VALADE, ETC.

46-53. PORTRAITS, ÉTUDES, TABLEAUX.

Entre tous ces portraits, aucun qui arrête. Un seul excepté, qui est de Roslin, et que je viens d'attribuer à Perroneau, c'est celui de cette femme dont j'ai dit que la gorge était si vraie, qu'on ne la croirait pas peinte; c'est à inviter la main comme la chair; la tête est moins bien, quoique gracieuse et faisant bien la ronde bosse; les yeux étincellent d'un feu humide; et puis une multitude de passages fins et bien entendus, un beau faire, une touche amoureuse.

Celui de *Madame de Marigny* est assez bien entendu pour l'effet, d'une couleur agréable; mais la touche en est molle; il y a de l'incertitude de dessin; la robe est bien faite; la tête est tourmentée; la figure s'affaisse, s'en va, ne se soutient pas; elle a l'air mannequiné; les bras sont livides et les mains sans forme; la gorge plate et grisâtre; et puis sur le visage un ennui, une maussaderie, un air maladif qui nous affligent.

Les études de ces artistes montrent combien ils ont encore besoin d'en faire.

Entre les tableaux, on ne voit que l'*Allégorie en l'honneur du maréchal de Belle-Isle*[1]. C'est Minerve, c'est une Victoire qui soutiennent le portrait du héros; c'est une Renommée joufflue qui trompette ses vertus.

Et toujours Mars, Vénus, Minerve, Jupiter, Hébé, Junon : sans les dieux du paganisme, ces gens-là ne sauraient rien faire. Je voudrais bien leur ôter ce maudit catéchisme païen.

Cette allégorie de Valade choque les yeux par le discordant. Elle est pesamment faite, sans aucune intelligence de lumière et d'effet. Figures détestables de couleur et de dessin; nuage dense à couper à la scie; femmes longues, maigres et raides; grand mannequin en petit; énorme Minerve, bien corpulée, bien lourde; et puis, il faut voir les draperies, l'agencement de tout ce fatras; les accessoires même ne sont pas faits.

1. Par Valade; n° 48. Tableau de 6 pieds sur 4, appartenant à Mgr l'archevêque de Toulouse.

MADAME VIEN.

54. UNE POULE HUPPÉE, VEILLANT SUR SES PETITS.

Très-beau petit tableau; bel oiseau, très-bel oiseau; belle huppe, belle cravate bien hérissée, bec entr'ouvert et menaçant, œil ardent, ouvert et saillant; caractère inquiet, querelleur et fier. J'entends son cri. Elle a son aile pendante, elle est accroupie; ses petits sont sous elle, à l'exception de quelques-uns qui s'échappent ou vont s'échapper; elle est peinte d'une grande vigueur et vérité de couleur; ses petits très-moelleusement; c'est leur duvet, leur innocence, leur étourderie poussinière; tout est bien, jusqu'aux brins de paille dispersés autour de la poule. Il y a des détails de nature à faire illusion. L'artiste n'a pourtant pas remarqué qu'alors une poule, d'une grosseur commune, prend un volume énorme, par l'étendue qu'elle donne à toutes ses plumes ébouriffées. Mme Vien met dans ses animaux de la vie et du mouvement. Je suis surpris de sa poule; je ne croyais pas qu'elle en sût jusque-là.

55. COQ-FAISAN DORÉ DE LA CHINE[1].

Il s'en manque bien que ce coq soit de la force de la poule. Assez chaud de couleur, il est froid d'expression, sans vie; c'est presque un oiseau de bois, tant il est raide, lisse et monotone. J'aime mieux que l'oiseau ce petit massif de fleurs, de verdure et d'arbustes, placé sur le fond, quoique ce ne soit pas merveille.

Réparation à Mme Vien. J'ai dit que ce coq était sans mouvement et sans vie; et je viens d'apprendre qu'elle l'a peint d'après un coq empaillé.

56. DES SERINS, DONT L'UN SORT DE SA CAGE POUR ATTRAPER DES PAPILLONS.

La *Poule huppée* ne permet pas de regarder cela. Ces *Serins* sont comme des petits morceaux de buis taillés en canaris, sans

1. Appartenait à l'impératrice de Russie.

légèreté, sans gentillesse, sans variété de tons, sans vie. Madame Vien, vous avez fait ces serins-là toute seule; pour votre *Poule*, votre mari pourrait bien l'avoir un peu coquetée.

56. BOUQUETS DE FLEURS[1].

Celui qui représente des fleurs dans une carafe est à merveille. Les racines filamenteuses des plantes sont parfaitement imitées, et le tout est bien réfléchi sur la table qui soutient le vase.

Les autres fleurs sont moins bien. Les *Serins* sont ingrats par la monotonie de la couleur. Ah! la belle *Poule!*

DE MACHY.

57. LE PÉRISTYLE DU LOUVRE, ET LA DÉMOLITION DE L'HOTEL DE ROUILLÉ[2].

Le péristyle est à droite; c'est sur cette partie que tombe la forte lumière qui vient de quelque point pris à gauche; dans l'intérieur du tableau, on ne voit que la colonnade. Des ruines en arcades, placées sur le devant, et occupant tout l'espace de la gauche à droite, dérobent le massif lourd et sans goût sur lequel elle est élevée. Il y a de l'esprit à cela. La façade de ces arcades, et toute la partie antérieure, est dans la demi-teinte; on a fait d'une pierre deux coups : on s'est ménagé des effets de lumières par le dessous de ces arcades; et l'on a masqué l'unique défaut d'un des plus beaux morceaux d'architecture qu'il y ait au monde.

Ce tableau n'est pas sans mérite. Cet assemblage d'architecture et de ruines produit de l'intérêt. Le devant est bien composé. Ce pan de mur, qu'on voit au coin gauche, fait un bon effet. La figure brisée avec l'ornement est d'excellent goût; ces eaux, ramassées sur le devant, ont de la transparence; mais le tout est gris; mais il est sec; mais il est dur; mais la lumière forte est trop égale; mais son effet blesse les yeux; mais les

1. Deux tableaux.
2. Tableau de 4 pieds de large sur 2 pieds 9 pouces de haut.

figures sont mal dessinées; mais ce tableau, mis malignement à côté de la *Galerie antique* de Robert, fait sentir l'énorme différence d'une bonne chose ou d'une excellente. C'est notre ami Chardin qui institue ces parallèles-là, aux dépens de qui il appartiendra; peu lui importe, pourvu que l'œil du public s'exerce, et que le mérite soit apprécié. Grand merci, monsieur Chardin; sans vous, j'aurais peut-être admiré la *Colonnade* de Machy, et sans le voisinage de la *Galerie* de Robert. C'est un lambeau de Virgile mis à côté d'un lambeau de Lucain.

58. LE VESTIBULE NOUVEAU DU PALAIS-ROYAL. — LA DÉMOLITION DE L'ANCIEN. — 59. LE PORTAIL DE SAINT-EUSTACHE, ET UNE PARTIE DE LA NOUVELLE-HALLE[1]. — 60. L'INTÉRIEUR DE LA NOUVELLE ÉGLISE DE LA MADELEINE DE LA VILLE-L'ÉVÊQUE[2].

Le premier morceau était faible de couleur, ces autres-ci sont encore pis. *Le Vestibule nouveau du Palais-Royal* et *la Démolition de l'ancien* sont très-fades.

La Madeleine, belle perspective, lumière bien dégradée, grande précision.

En général, les morceaux de Machy sont gris, ou d'un jaune de paille; ce sont des ruines toutes neuves. A parler rigoureusement, il ne peint pas; c'est une estampe qu'il enlumine précieusement, avec un goût et une propreté exquis; aussi, ses tableaux ont-ils toujours un œil dur et sec. Pour la perspective, il en est rigoureux observateur. Les objets font bien l'effet qu'on en doit attendre. Je ne crois pas qu'il ait été bien content des ouvrages de Robert. Cet homme est venu d'Italie, pour dépouiller Machy de tous ses lauriers. Les ouvrages de Robert affligeront Machy, sans le corriger. Il ne changera pas son faire.

Son dessin de *l'Intérieur de la Madeleine* est très-bien éclairé; c'est l'effet d'une lumière douce, rare, vague et blanchâtre, comme on la remarque aux édifices nouvellement bâtis, lorsqu'elle traverse des verres laiteux, ou qu'elle a été réfléchie

1. Tableaux peints à gouache.

2. Dessin de 2 pieds de large sur 1 pied 9 pouces de haut.

par des murailles neuves. Il y a aussi la vapeur; mais la vapeur claire des lieux frais, renfermés et blancs.

DROUAIS FILS.

61-62. PLUSIEURS PORTRAITS.

A l'ordinaire. La plus belle craie possible; mais dites-moi ce que c'est que cette rage-là? Est-ce maladie d'esprit ou des yeux? Imaginez des visages, des cheveux de crème fouettée, de vieilles étoffes raides, retournées et remises à la calandre, un chien d'ébène avec des yeux de jayet; et vous aurez un de ses meilleurs morceaux[1].

JULIART.

63. TROIS PAYSAGES, SOUS UN MÊME NUMÉRO.

Monsieur Juliart, vous croyez donc que pour être un paysagiste, il ne s'agit que de jeter çà et là des arbres, faire une terrasse, élever une montagne, assembler des eaux, en interrompre le cours par quelques pierres brutes, étendre une campagne le plus que vous pourrez, l'éclairer de la lumière du soleil et de la lune, dessiner un pâtre, et autour de ce pâtre quelques animaux? et vous ne songez pas que ces arbres doivent être touchés fortement; qu'il y a une certaine poésie à les imaginer, selon la nature du sujet, sveltes et élégants, ou brisés, rompus, gercés, caducs, hideux; qu'ici, pressés et touffus, il faut que la masse en soit grande et belle; que là, rares et séparés, il faut que l'air et la lumière circulent entre leurs branches et leurs troncs; que cette terrasse veut être chaudement peinte; que ces eaux, imitant la limpidité des eaux naturelles, doivent me montrer, comme dans une glace, l'image affaiblie de la scène environnante; que la lumière doit trembler à leur surface; qu'elles doivent écumer et blanchir à la rencontre des obstacles; qu'il faut savoir rendre cette écume; donner aux montagnes un aspect imposant; les entr'ouvrir, en suspendre la cime ruineuse au-dessus de ma tête, y creuser des

1. Probablement le *Portrait de la comtesse de Brionne.*

cavernes; les dépouiller dans cet endroit; dans cet autre, les revêtir de mousse, hérisser leur sommet d'arbustes, y pratiquer des inégalités poétiques; me rappeler, par elles, les ravages du temps, l'instabilité des choses, et la vétusté du monde; que l'effet de vos lumières doit être piquant; que les campagnes non bornées doivent, en se dégradant, s'étendre jusqu'où l'horizon confine avec le ciel, et l'horizon s'enfoncer à une distance infinie? que les campagnes bornées ont aussi leur magie; que les ruines doivent être solennelles; les fabriques déceler une imagination pittoresque et féconde; les figures intéresser; les animaux être vrais; et que chacune de ces choses n'est rien, si l'ensemble n'est enchanteur; si, composés de plusieurs sites épars et charmants dans la nature, il ne m'offre une vue romanesque, telle qu'il y en a peut-être une possible sur la terre. Vous ne savez pas qu'un paysage est plat ou sublime; qu'un paysage, où l'intelligence de la lumière n'est pas supérieure, est un très-mauvais tableau; qu'un paysage faible de couleur, et par conséquent sans effet, est un très-mauvais tableau; qu'un paysage qui ne dit rien à mon âme, qui n'est pas, dans les détails, de la plus grande force, d'une vérité surprenante, est un très-mauvais tableau; qu'un paysage, où les animaux et les autres figures sont maltraités, est un très-mauvais tableau, si le reste, poussé au plus haut degré de perfection, ne rachète ces défauts; qu'il faut y avoir égard, pour la lumière, la couleur, les objets, les ciels, au moment du jour, au temps de la saison; qu'il faut s'entendre à peindre des ciels, à charger ces ciels de nuages tantôt épais, tantôt légers; à couvrir l'atmosphère de brouillards; à y perdre les objets; à teindre sa masse de la lumière du soleil; à rendre tous les incidents de la nature, toutes les scènes champêtres; à susciter un orage; à inonder une campagne, à déraciner les arbres, à montrer la chaumière, le troupeau, le berger entraînés par les eaux; à imaginer les scènes de commisération analogues à ce ravage; à montrer les pertes, les périls, les secours sous des formes intéressantes et pathétiques. Voyez comme le Poussin est sublime et touchant, lorsqu'à côté d'une scène champêtre, riante, il attache mes yeux sur un tombeau où je lis : *Et in Arcadia ego* [1] ! Voyez comme

1. Ce tableau, connu sous le nom des *Bergers d'Arcadie,* est au musée du Louvre. Il a été gravé par Ravenet et plusieurs autres. (Br.)

il est terrible, lorsqu'il me montre dans une autre une femme enveloppée d'un serpent qui l'entraîne au fond des eaux ! Si je vous demandais une aurore, comment vous y prendriez-vous? Moi, monsieur Juliart, dont ce n'est pas le métier, je montrerais sur une colline les portes de Thèbes; on verrait au devant de ces portes la statue de Memnon; autour de cette statue, des personnes de tout état, attirées par la curiosité d'entendre la statue résonner aux premiers rayons du soleil. Des philosophes assis traceraient sur le sable des figures astronomiques; des femmes, des enfants seraient étendus et endormis, d'autres auraient les yeux attachés sur le lieu du lever du soleil; on en verrait, dans le lointain, qui hâteraient leur marche, de crainte d'arriver trop tard. Voilà comment on caractérise historiquement un moment du jour. Si vous aimez mieux des incidents plus simples, plus communs et moins grands, envoyez le bûcheron à la forêt; embusquez le chasseur; ramenez les animaux sauvages des campagnes vers leurs demeures; arrêtez-les à l'entrée de la forêt; qu'ils retournent la tête vers les champs, dont l'approche du jour les chasse à regret; conduisez à la ville le paysan avec son cheval chargé de denrées ; faites tomber l'animal surchargé; occupez autour le paysan et sa femme à le relever. Animez votre scène comme il vous plaira. Je ne vous ai rien dit ni des fruits, ni des fleurs, ni des travaux rustiques. Je n'aurais point fini. A présent, monsieur Juliart, dites-moi si vous êtes un paysagiste. Un tableau que je décris n'est pas toujours un bon tableau. Celui que je ne décris pas en est à coup sûr un mauvais; pas un mot ici de ceux de M. Juliart... Mais, me dirait-il, est-ce que celui où j'ai mis sur le devant une *Fuite en Égypte* vous déplaît?..... Moins que les autres. Votre Vierge est assez belle de draperie et de caractère; mais elle est raide; et si je connaissais mieux les anciens peintres, je vous dirais à qui vous l'avez prise. Votre saint Joseph est commun; et, de plus, long, long. Votre enfant Jésus a le ventre tendu comme un ballon; il est attaqué de la maladie que nos paysans appellent le carreau.

VOIRIOT.

65. UN TABLEAU DE FAMILLE[1].

A droite, le père et la mère à un balcon; au-dessous de ce balcon, leurs petits enfants déguisés en marmottes et en marmots. La mère leur jette de l'argent sans les regarder; elle tourne la tête vers son mari et cette tête ne dit mot, non plus que celle du père; de plus, ces deux figures muettes sans caractère, sans expression, sont encore lourdes, courtes et grises. Si le balcon était percé en dessous et qu'elles fussent achevées, leurs jambes passeraient de beaucoup à travers. Le reste ne vaut pas mieux. Mauvais tableau. C'est Voiriot; toujours Voiriot; autres pères, mères et maître à châtier dans l'autre monde. Est-ce qu'au bout de six mois ou d'un an, le maître n'a pas vu que l'art résistait à l'élève? Cependant la foule s'attroupait autour de cette ineptie. *O vulgus insipiens et inficetum!*

66. PLUSIEURS PORTRAITS SOUS LE MÊME NUMÉRO.

L'abbé de Pontigny est plat et sale.

Cet *Homme, assis à son bureau,* devant sa bibliothèque, froid, gris et misérable.

Cailleau, assez ressemblant, moins mauvais, mais mauvais encore; et quand il serait bon, comme je l'entends dire, ce serait un moment de hasard : l'ode de Chapelain, l'épigramme d'un sot, un couplet heureux comme tout le monde en fait un.

Et voilà douze artistes expédiés en douze pages; cela est honnête. Et j'espère que vous ne vous plaindrez plus de la prolixité de l'article Vernet.

1. De 7 pieds de haut sur 5 pieds 6 pouces de large.

DOYEN.

. . . . . . Multoque, in rebus acerbis,
Acrius advertunt animos ad Relligionem.

Lucret. *De rerum nat.* lib. III, v. 53.

67. LE MIRACLE DES ARDENTS[1].

Voici le fait ou plutôt le conte. L'an 1129, sous le règne de Louis VI, un feu du ciel tomba sur la ville de Paris; il dévorait les entrailles et l'on périssait de la mort la plus cruelle. Ce fléau cessa tout à coup, par l'intercession de sainte Geneviève.

Il n'y a point de circonstances où les hommes soient plus exposés à faire le sophisme *Post hoc, ergo propter hoc,* que celles où les longues calamités et l'inutilité des secours humains les contraignent de recourir au ciel.

Dans le tableau de Doyen, tout au haut de la toile à gauche, on voit la sainte à genoux, portée sur des nuages; elle a les regards tournés vers un endroit du ciel éclairé au-dessus de sa tête; le geste des bras dirigé vers la terre, elle supplie, elle intercède. Je vous dirais bien le discours qu'elle tient à Dieu, mais cela est inutile ici.

Au-dessous de la gloire, dont l'éclat frappe le visage de la sainte, dans des nuages rougeâtres, l'artiste a placé deux groupes d'anges et de chérubins, entre lesquels il y en a qui semblent se disputer l'honneur de porter la houlette de la bergère de Nanterre; petite idée gaie, qui va mal avec la tristesse du sujet.

Vers la droite, au-dessus de la sainte et proche d'elle, autre petit groupe de chérubins, autres nuages rougeâtres liés avec les premiers. Ces nuages s'obscurcissent, s'épaississent, descendent et vont couvrir le haut d'une fabrique qui occupe le côté droit de la scène, s'enfonce dans le tableau et fait face au côté gauche. C'est un hôpital, partie importante du local dont il est difficile de se faire une idée nette, même en la voyant.

1. Tableau de 22 pieds de haut sur 12 pieds de large, pour la chapelle de Saint-Roch. — Il y est encore. — Il a été gravé dans l'*Histoire des Peintres* de M. Ch. Blanc.

Elle présente au spectateur, hors du tableau, la face latérale d'une coupe verticale qui passe par le pied-droit de la porte de cet édifice, laisse la porte entière, divise le parvis qui est au devant et l'escalier qui descend dans la rue; en sorte que ce parvis et cet escalier divisés forment un grand massif à pic au-dessus d'une terrasse qui règne sur toute la largeur du tableau.

Ainsi le spectateur qui se proposerait de sortir de sa place, d'aller à l'hôpital, monterait d'abord sur la terrasse; rencontrant ensuite la face verticale et à pic du massif, il tournerait à gauche, trouverait l'escalier, monterait l'escalier, traverserait le parvis et entrerait dans l'hôpital dont la porte a son seuil de niveau avec ce parvis. On conçoit qu'un autre spectateur placé dans l'enfoncement du tableau ferait le chemin opposé et qu'on ne commencerait à l'apercevoir qu'à l'endroit où sa hauteur surpasserait la hauteur verticale de l'escalier qui va toujours en diminuant.

Le premier incident dont on est frappé, c'est un frénétique qui s'élance hors de la porte de l'hôpital; sa tête ceinte d'un lambeau et ses bras nus sont portés vers la sainte protectrice. Deux hommes vigoureux et vus par le dos l'arrêtent et le soutiennent.

A droite, sur le parvis, plus sur le devant, c'est un grand cadavre qu'on ne voit que par le dos. Il est tout nu, ses deux longs bras livides, sa tête et sa chevelure pendent vers le pied du massif.

Au-dessous, au lieu le plus bas de la terrasse, à l'angle droit du massif, s'ouvre un égout d'où sortent les deux pieds d'un mort et les deux bouts d'un brancard.

Sur le milieu du parvis, devant la porte de l'hôpital, une mère agenouillée, les bras et les regards tournés vers le ciel et la sainte, la bouche entr'ouverte, l'air éploré, demande le salut de son enfant. Elle a trois de ses femmes autour d'elle ; l'une vue par le dos la soutient sous les bras et joint en même temps ses regards et sa prière aux cris douloureux de sa maîtresse. La seconde, plus sur le fond et vue de face, a la même action. La troisième, accroupie tout à fait au bord du massif, les bras élevés, les mains jointes, implore de son côté.

Derrière celle-ci, debout, l'époux de cette mère désolée,

tenant son fils entre ses bras. L'enfant est dévoré par la douleur. Le père affligé a les yeux tournés vers le ciel, *expectando si forte sit spes.* La mère a saisi une des mains de son enfant : ainsi la composition présente en cet endroit au centre sur le massif, à quelque hauteur au-dessus de la terrasse qui forme la partie antérieure et la plus basse du tableau, un groupe de six figures ; la mère éplorée, soutenue par deux de ses femmes, son enfant qu'elle tient par la main, son époux entre les bras duquel l'enfant est tourmenté, et une troisième suivante agenouillée aux pieds de sa maîtresse et de son maître.

Derrière ce groupe, un peu plus vers la gauche, sur le fond, au pied du massif, à l'endroit où l'escalier descend et perd de sa hauteur, les têtes suppliantes d'une foule d'habitants.

Tout à fait à la gauche du tableau sur la terrasse, au pied de l'escalier et du massif, un homme vigoureux qui soutient par dessous les bras un malade nu, un genou en terre, l'autre jambe étendue, le corps renversé en arrière, la tête souffrante, la face tournée vers le ciel, la bouche pleine de cris, se déchirant le flanc de sa main droite. Celui qui secourt ce malade convulsé est vu par le dos et le profil de sa tête ; il a le cou découvert, les épaules et la tête nues ; il implore de la main gauche et du regard.

Sur la terrasse encore, au pied du même massif, un peu plus sur le fond que le groupe précédent, un femme morte, les pieds étendus du côté de l'homme convulsé, la face tournée vers le ciel, toute la partie supérieure de son corps nue, son bras gauche étendu à terre et entouré d'un gros chapelet, ses cheveux épars, sa tête touchant au massif. Elle est couchée sur un traversin de coutil ; de la paille, quelques draperies et un ustensile de ménage. On voit de profil, plus sur le fond, son enfant penché et les regards attachés sur le visage de sa mère ; il est frappé d'horreur, ses cheveux se sont dressés sur son front ; il cherche si sa mère vit encore, ou s'il n'a plus de mère.

Au delà de cette femme, la terrasse s'affaisse, se rompt, et va en descendant jusqu'à l'angle droit inférieur du massif, à l'égout, à la caverne d'où l'on voit sortir les deux bouts du brancard et les deux jambes du mort qu'on y a jeté.

Voilà la composition de Doyen ; reprenons-la ; elle a assez

de défauts et de beautés, pour mériter un examen détaillé et sévère.

J'oubliais de dire que la partie la plus enfoncée montre l'intérieur d'une ville et quelques édifices particuliers.

Au premier aspect, cette machine est grande, imposante, appelle, arrête; elle pourrait inspirer la terreur ensemble et la pitié. Elle n'inspire que la terreur; et c'est la faute de l'artiste, qui n'a pas su rendre les incidents pathétiques qu'il avait imaginés.

On a de la peine à se faire une idée nette de cet hôpital, de cette fabrique, de ce massif. On ne sait à quoi tient ce louche du local, si ce n'est peut-être au défaut de la perspective, à la bizarrerie occasionnée par la difficulté d'agencer sur une même scène des événements disparates. Dans les catastrophes publiques, on voit des gueux aux environs des palais; mais on ne voit jamais les habitants des palais autour de la demeure des gueux.

De cent personnes, même intelligentes, il n'y en a pas quatre qui aient saisi le local. On aurait évité ce défaut, ou par les avis d'un bon architecte, ou par une composition mieux digérée, plus ensemble, plus une. Cette porte n'a point l'air d'une porte; c'est, en dépit de l'inscription, une fenêtre par laquelle on imagine au premier coup d'œil que ce malade s'élance.

Et puis, encore une fois, pourquoi la scène se passe-t-elle à la porte d'un hôpital? Est-ce la place d'une femme importante? car elle paraît telle à son caractère, au luxe de son vêtement, à son cortége, aux marques d'honneurs de son mari. Je vous devine, monsieur Doyen; vous avez imaginé des scènes de terreur isolées, ensuite un local qui pût les réunir. Il vous fallait un massif à pic pour le cadavre que vous vouliez me montrer la tête, les bras et les cheveux pendants. Il vous fallait un égout pour en faire sortir les deux jambes de votre autre cadavre. Je trouve fort bons, et l'hôpital, et le massif, et l'égout; mais quand vous m'exposerez ensuite à la porte de cet hôpital, sur ce parvis, dans le voisinage de cet égout, au milieu de la plus vile populace, parmi les gueux, le gouverneur de la ville richement vêtu, chamarré de cordons, sa femme en beau satin blanc; je ne pourrai m'empêcher de vous dire : « Monsieur Doyen, et les convenances, les convenances! »

Votre sainte Geneviève est bien posée, bien dessinée, bien coloriée, bien drapée, bien en l'air; elle ne fatigue point ces nuages qui la soutiennent; mais je la trouve, moi et beaucoup d'autres, un peu maniérée. A son attitude contournée, à ses bras jetés d'un côté et sa tête de l'autre, elle a l'air de regarder Dieu en arrière, et de lui dire par-dessus son épaule : « Allons donc, faites finir cela, puisque vous le pouvez. C'est un assez plat passe-temps que vous vous donnez là. » Il est certain qu'il n'y a pas le moindre vestige d'intérêt, de commisération sur son visage, et qu'on en fera, quand on voudra, une jolie Assomption, à la manière de Boucher.

Cette guirlande de têtes de chérubins qu'elle a derrière elle et sous ses pieds, forme un papillotage de ronds lumineux qui me blessent; et puis ces anges sont des espèces de cupidons soufflés et transparents. Tant qu'il sera de convention que ces natures idéales sont de chair et d'os, il faudra les faire de chair et d'os. C'était la même faute dans votre ancien tableau de *Diomède et Vénus*. La déesse ressemblait à une grande vessie, sur laquelle on n'aurait pu s'appliquer avec un peu d'action, sans l'exposer à crever avec explosion. Corrigez-vous de ce faire-là; et songez que, quoique l'ambroisie dont les dieux du paganisme s'enivraient fût une boisson très-légère, et que la vision béatifique dont nos bienheureux se repaissent soit une viande fort creuse, il n'en vient pas moins des êtres dodus, charnus, gras, solides et potelés, et que les fesses de Ganymède et les tétons de la Vierge Marie doivent être aussi bons à prendre qu'à aucun Giton, qu'à aucune catin de ce monde pervers.

Du reste, le nuage épais qui s'étend sur le haut de vos bâtiments est très-vaporeux; et toute cette partie supérieure de votre composition est affaiblie, éteinte, avec beaucoup d'intelligence. Je ne saurais en conscience vous en dire autant des nuages qui portent votre sainte. Les enfants enveloppés de ces nuages sont légers et minces comme des bulles de savon, et les nuages lourds comme des ballons serrés de laine, volants.

De ces deux anges qui sont immédiatement au-dessous de la sainte, il y en a un qui regarde l'enfant qui souffre entre les bras de son père, et qui le regarde avec un intérêt très-naturel et très-ingénieusement imaginé. Cette idée est d'un homme d'esprit : et l'ange et l'enfant sont deux morveux du même

âge. L'intérêt de l'ange est bien, parce que c'est un ange; mais en toute autre circonstance, n'oubliez pas que l'enfant dort au milieu de la tempête. J'ai vu au milieu de l'incendie d'un château, les enfants de la maison se rouler dans des tas de blé. Un palais qui s'embrase est moins, pour un enfant de quatre ans, que la chute d'un château de cartes. C'est un trait de nature que Saurin a bien saisi dans sa pièce du *Joueur*[1]; et je lui en fais compliment.

L'action et la tête de cet homme livide et brûlé de la fièvre, qui s'élance par la fenêtre, ou, puisque vous le voulez, par la porte de l'hôpital, sont on ne peut pas mieux. Ce malade a je ne sais quoi d'égaré dans les yeux; il sourit d'une manière effrayante; c'est sur son visage un mélange d'espérance, de douleur et de joie qui me confond.

Ce malade donc, et les deux figures qui groupent avec lui, font une belle masse, bien sévère, bien vigoureuse. La tête du malade est du plus grand goût de dessin, de la plus rare expression. Les bras sont dessinés comme les Carraches; toute la figure, dans le style des premiers maîtres d'Italie. La touche en est mâle et spirituelle; c'est la vraie couleur de ces malades, que je n'ai jamais vue; mais n'importe. On prétend que c'est une imitation de Mignard. Qu'est-ce que cela me fait? *Quisque suos patimur manes*, dit Rameau le fou[2]. Pour ces deux hommes qui le retiennent, je me trompe fort s'ils ne sont d'une telle proportion, que si vous les acheviez, leurs pieds descendraient au-dessous du massif sur lequel vous les avez posés. Du reste, ils font bien ce qu'ils font; ils sont sagement drapés, bien coloriés, seulement, je vous le répète, ils semblent moins empêcher un malade de sortir par une porte que de se jeter par une fenêtre : c'est l'effet d'un local bizarre.

J'en suis fâché, monsieur Doyen; mais la partie la plus intéressante de votre composition, cette mère éplorée, ces suivantes qui l'entourent, ce père qui tient son enfant, tout cela est manqué net.

Premièrement, ces trois femmes et leur maîtresse font un amas confus de têtes, de bras, de jambes, de corps, un chaos

1. *Beverley,* dans la scène de la prison.
2. Le neveu.

où l'on se perd, et qu'on ne saurait regarder longtemps. La tête de la mère qui implore pour son fils, bien coiffée, cheveux bien ajustés, est désagréable de physionomie, sa couleur n'a point assez de consistance; il n'y a point d'os sous cette peau; elle manque d'action, de mouvement, d'expression; elle a trop peu de douleur, en dépit de la larme que vous lui faites verser. Ses bras sont de verre colorié, ses jambes ne sont pas indiquées. La draperie de satin, dont elle est vêtue, forme une grande tache lumineuse. Vous avez eu beau l'éteindre après coup, elle n'en est pas restée moins discordante. Son éclat n'en éteint pas moins les chairs. Cette grande suivante que je vois par le dos, et qui la soutient, est tournée, contournée de la manière la plus déplaisante. Le bras dont elle embrasse sa maîtresse est gourd; on ne sait sur quoi elle pose; et puis c'est le plus énorme, le plus monstrueux cul de femme qu'on ait jamais vu; ces effrayants culs de Bacchantes, que vous avez faits pour M. Watelet, n'en approchent pas. Cependant la draperie de cette maussade figure est bien jetée, et dessine bien le nu; ce bras gourd est de bonne couleur et bien empâté; il est seulement un peu équivoque et semble appartenir à la figure verte qui est à côté. Celle-ci, qui aide la première dans ses fonctions, bien sur son plan, est belle, tout à fait belle de caractère et d'expression; mais il faut la restituer au Dominiquin. Pour celle qui est accroupie, elle est ignoble; il y a pis, elle ressemble en laid à sa maîtresse; et je gagerais qu'elles ont été prises d'après le même modèle : et puis la couleur de la tête en est aussi sans consistance. A la chute des reins, qu'est-ce que cette petite lumière? Ne voyez-vous pas qu'elle nuit à l'effet, et qu'il fallait l'éteindre ou l'étendre? Cet enfant est bien dans son maillot; il se tourmente bien, il crie bien; seulement il grimace un peu. Je ne demande pas à son père plus d'expression qu'il n'en a; pour un peu plus de dignité, c'est autre chose; on prétend qu'il a moins l'air de l'époux de cette femme que d'un de ses serviteurs : c'est l'avis général. Pour moi, je lui trouve la simplicité, l'espèce de rusticité, la bonhomie domestique des gens de son temps. J'aime ses cheveux crépus, et j'en suis content; sans compter qu'il a du caractère, et qu'il est on ne saurait plus vigoureusement colorié, trop peut-être, ainsi que l'enfant. Ce groupe, avançant excessivement, chasse la mère de

son plaid, de manière qu'on doute qu'elle puisse apercevoir la sainte à laquelle elle s'adresse; et cette mère avec ses suivantes, chassées en avant, font paraître les figures d'en bas colossales.

Il n'y a qu'une voix sur votre malade qui se déchire le flanc; c'est une figure de l'école du Carrache, et pour la couleur, et pour le dessin, et pour l'expression. Sa tête et son action font frémir; mais sa tête est belle; c'est une douleur terrible, mais qui n'a rien de hideux. Il souffre, il souffre à l'excès, mais sans grimacer. L'homme qui le soutient est très-beau; seulement le sommet de sa tête, son chignon, son épaule, sont un peu de cuivre; vous l'avez voulu chaud, et vous l'avez fait de brique. Je crains encore que ce groupe ne vienne pas assez sur le devant, ou que les autres ne s'enfoncent pas autant qu'ils le devraient.

Pour cette femme étendue morte sur de la paille avec son chapelet autour du bras, plus je la vois, plus je la trouve belle. O la belle, la grande, l'intéressante figure! Comme elle est simple! comme elle est bien drapée! comme elle est bien morte! quel grand caractère elle a, quoique renversée en arrière, et son visage vu de raccourci! comme elle conserve ce grand caractère et sa beauté, et comme elle les conserve dans la position la plus défavorable! Si cette figure vous appartenait, et qu'il n'y eût que ce mérite dans tout votre tableau, vous ne seriez pas un artiste commun. Elle est d'une belle pâte, d'une bonne couleur; mais sa draperie verte et forte ne contribue pas peu à coller sa tête au pied du mur. On dit qu'elle est empruntée de la *Peste* du Poussin [1]; qu'est-ce que cela me fait encore? Les pailles éparses autour d'elle, ces draperies, ce coussin de coutil, tout cela est large et bien peint. Je ne sais ce qu'ils entendent par une manière de faire lourde, qu'ils appellent allemande; *Faciuntne nimis intelligendo, ut nihil intelligant?*

On ne donne pas plus d'expression, on ne montre pas mieux l'incertitude et l'effroi, on ne peint pas avec plus de vigueur, on ne fait rien de mieux que cet enfant qui est dans la demi-teinte, penché sur elle. Ses cheveux hérissés sont beaux. Il est bien dessiné, bien touché.

1. Les *Philistins frappés de la peste;* ce tableau se voit au Musée. Il a été gravé par Et. Picard. (Br.)

Lorsque je dis à Cochin : « Cette terrasse ne serait pas plus chaude, quand Loutherbourg ou quelque autre paysagiste de profession l'aurait faite, » il me répond : « Il est vrai, mais c'est tant pis. » Ami Cochin, vous pouvez avoir raison ; mais je ne vous entends pas.

C'est une belle idée, bien poétique, que ces deux grands pieds nus qui sortent de la caverne ou de l'égout ; d'ailleurs ils sont beaux, bien dessinés, bien coloriés, bien vrais. Mais le haut de la caverne est vide; et si l'on voulait me faire concevoir qu'elle regorge de cadavres, il aurait fallu l'annoncer. Il n'en est pas de ces deux pieds comme des deux bras que le Rembrandt a élevés du fond de la tombe du Lazare. Les circonstances sont différentes. Rembrandt est sublime, en ne me montrant que deux bras; vous l'auriez été en me montrant plus de deux pieds. Je ne saurais imaginer plein un lieu que je vois vide.

C'est encore une belle idée et bien poétique, que cet homme dont la tête, les deux bras nus et la chevelure pendent le long du massif. Je sais que quelques spectateurs pusillanimes en ont détourné leurs regards d'horreur ; mais qu'est-ce que cela me fait à moi, qui ne le suis point, et qui me suis plu à voir dans Homère des corneilles rassemblées autour d'un cadavre, lui arracher les yeux de la tête en battant les ailes de joie ? Où attendrai-je des scènes d'horreur, des images effrayantes, si ce n'est dans une bataille, une famine, une peste, une épidémie ! Si vous eussiez consulté ces gens à petit goût raffiné, qui craignent des sensations trop fortes, vous eussiez passé la brosse sur votre frénétique qui s'élance de l'hôpital, sur ce malade qui se déchire les flancs au pied de votre massif; et moi j'aurais brûlé le reste de votre composition ; j'en excepte toutefois la femme au chapelet, à qui que ce soit qu'elle appartienne.

Mais, mon ami, quand nous laisserions là un moment le peintre Doyen, pour nous entretenir d'autre chose, croyez-vous qu'il y eût si grand mal ? Tout en écrivant l'endroit du discours de Diomède que je viens de citer, je recherchais la cause des différents jugements que j'en ai entendu porter. Il présente à l'imagination des cadavres, des yeux arrachés de la tête, des corneilles qui battent leurs ailes de joie. Un cadavre n'a rien qui dégoûte ; la peinture en expose dans ses compositions sans blesser la vue ; la poésie emploie ce mot sans fin. Pourvu que

les chairs ne se dissolvent point, que les parties putréfiées ne se séparent point, qu'il ne fourmille point de vers, et qu'il garde ses formes, le bon goût dans l'un et l'autre art ne rejettera point cette image. Il n'en est pas ainsi des yeux arrachés de la tête. Je ferme les miens, pour ne pas voir ces yeux tiraillés par le bec d'une corneille, ces fibres sanglantes, purulentes, moitié attachées à l'orbite de la tête du cadavre, moitié pendantes du bec de l'oiseau vorace. Cet oiseau cruel, battant les ailes de joie, est horriblement beau. Quel doit donc être l'effet de l'ensemble d'un pareil tableau? Divers, selon l'endroit auquel l'imagination s'arrêtera. Mais sur quel endroit ici l'imagination doit-elle se reposer de préférence? sera-ce sur le cadavre? Non; c'est une image commune. Sur les yeux arrachés hors de la tête du cadavre ? Non, puisqu'il y a une image plus rare, celle de l'oiseau qui bat les ailes de joie. Aussi cette image est-elle présentée la dernière; aussi, présentée la dernière, sauve-t-elle le dégoût de l'image qui la précède; aussi y a-t-il bien de la différence entre ces images rangées dans l'ordre qui suit : *Je vois les corneilles qui battent les ailes autour de ton cadavre et qui t'arrachent les yeux de la tête*; ou rangées dans l'ordre du poëte, *je vois les corneilles rassemblées autour de ton cadavre, t'arracher les yeux de la tête, en battant les ailes de joie*. Regardez bien, mon ami; et vous sentirez que c'est ce dernier phénomène qui vous occupe et qui vous dérobe l'horreur du reste. Il y a donc un art inspiré par le bon goût, dans la manière de distribuer les images, dans le discours, et de sauver leurs effets; un art de fixer l'œil de l'imagination à l'endroit où l'on veut. C'est celui de Timante, qui voile la tête d'Agamemnon. C'est celui de Téniers, qui ne vous laisse apercevoir que la tête d'un homme accroupi derrière une haie. C'était celui d'Homère dans le passage cité. Il ne consiste pas seulement dans la succession des idées. Le choix des expressions y fait beaucoup, d'expressions fortes ou faibles, simples ou figurées, lentes ou rapides. C'est là, surtout, que la magie de la prosodie, qui arrête ou précipite la déclamation, a son grand jeu. O les pauvres gens que la plupart de nos faiseurs de *Poétiques*, sans en excepter Marmontel !

Je trouve seulement le cadavre de Doyen d'un livide un peu monotone; la putréfaction ne se fait pas d'une manière aussi

uniforme; elle est accompagnée d'une multitude d'accidents, de taches, variés à l'infini; il lui fallait plus de relief; il est un peu plat. C'est très-bien fait au peintre de l'avoir placé dans la demi-teinte.

Je reviens sur son frénétique qui se déchire les flancs; la convulsion y serpente de la tête aux pieds. On la voit et dans les muscles du visage, et dans ceux du cou et de la poitrine, et dans les bras, le ventre, le bas-ventre, les cuisses, les jambes, les pieds; c'est une très-belle, très-parfaite imitation. Ils accusent la jambe étendue et son pied d'être un peu trop forts. Je n'en sais pas assez, pour être ou n'être pas de leur avis. Le pied m'en paraît seulement informe.

Mais ce que j'estime surtout dans la composition de Doyen, c'est qu'à travers son fracas, tout y est dirigé à un seul et même but, avec une action et un mouvement propre à chaque figure; toutes ont un rapport commun à la sainte, rapport dont on retrouve des vestiges, même dans les morts. Cette belle femme, qui vient d'expirer au pied du massif, a expiré en invoquant. Le cadavre effrayant, qui pend du massif, avait les bras élevés vers le ciel quand il est tombé mort comme on le voit.

Malgré cela, je ne saurais me dissimuler que l'ouvrage de Doyen n'ait l'air tourmenté, qu'il n'y ait ni naturel ni facilité dans la distribution des figures et des incidents; et qu'on n'y sente partout l'homme qui s'est battu les flancs. Je m'explique :

Il y a dans toute composition un chemin, une ligne qui passe par les sommités des masses ou des groupes, traversant différents plans, s'enfonçant ici dans la profondeur du tableau, là s'avançant sur le devant. Si cette ligne, que j'appellerai ligne de liaison, se plie, se replie, se tortille, se tourmente; si ses convulsions sont petites, multipliées, rectilinéaires, anguleuses, la composition sera louche, obscure; l'œil irrégulièrement promené, égaré dans un labyrinthe, saisira difficilement la liaison. Si au contraire elle ne serpente pas assez, si elle parcourt un long espace sans trouver aucun objet qui la rompe, la composition sera rare et décousue : si elle s'arrête, la composition laissera un vide, un trou. Si l'on sent ce défaut et qu'on remplisse le vide ou trou d'un accessoire inutile, on remédiera à un défaut par un autre.

Un exemple excellent à proposer aux élèves de la distribution

la plus plate et la plus vicieuse, de la ligne de liaison la plus ridiculement rompue, c'est le tableau de *l'Agonie de Jésus-Christ au jardin des Oliviers*[1], que Parrocel a exposé cette année. Ses figures sont placées sur trois lignes parallèles, en sorte qu'on pourrait dépecer son tableau en trois autres mauvais tableaux.

Le *Miracle des Ardents* de Doyen n'est pas irrépréhensible de ce côté. La ligne de liaison y est anfractueuse, pliée, repliée, tortillée. On a de la peine à la suivre; elle est quelquefois équivoque; ou elle s'arrête tout court, ou il faut bien de la complaisance à l'œil pour en poursuivre le chemin.

Une composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique ligne de liaison; et cette ligne conduira, et celui qui la regarde, et celui qui tente de la décrire.

Autre défaut, et peut-être le plus considérable de tous; c'est qu'on y désire une meilleure connaissance de la perspective, des plans plus distincts, plus de profondeur; tout cela n'a pas assez d'air et de champ, ne recule pas, n'avance pas assez. Et le malade qui s'élance de l'hôpital, et la mère agenouillée qui supplie, et les trois suivantes qui la servent, et le mari qui tient l'enfant, tous ces objets forment un chaos, une masse compacte de figures. Si, sur le fond, derrière le père, vous imaginez un plan vertical, parallèle à la toile, et sur le devant un autre plan parallèle au premier, vous formerez une boîte qui n'aura pas six pieds de profondeur, dans laquelle toutes les scènes de Doyen se passeront, et où ses malades, plus entassés que dans nos hôpitaux, périront étouffés.

Ce qui achève d'augmenter la confusion, la discordance, la fatigue de l'œil, ce sont des tons jaunâtres trop voisins et trop répétés; les nuages sont jaunâtres; la carnation des hommes jaunâtre; les draperies ou jaunes ou d'un rouge mêlé de teintes jaunes; le manteau de la figure principale d'un beau jonquille; les ornements en sont d'or; il y a des écharpes tirant sur le jaune; la grande suivante au derrière énorme est jaune. En faisant tout participer de la même teinte, on évite la discordance, et l'on tombe dans la monotonie. Il faut être bien malheureux pour avoir ces deux défauts à la fois.

1. N° 116 de ce *Salon*.

S'il est vrai, comme on le reproche à Doyen, et comme il aurait un peu de peine à s'en justifier, qu'il ait emprunté la distribution, la marche générale de sa machine, d'une composition de Rubens, où l'on prétend que l'ordonnance est la même, je ne suis plus surpris du défaut d'air et de plans; il est presque inséparable de cette sorte de plagiat. L'estampe vous donnera bien la position des masses, la distribution des groupes, elle vous indiquera même le lieu des ombres et des lumières, à peu près le moyen de séparer les objets; mais ce moyen sera très-difficile à transporter sur la toile. C'est le secret de l'inventeur; il n'a imaginé son ensemble, que d'après un technique qui est le sien, et qui ne sera jamais bien le vôtre. Il est difficile d'exécuter un tableau d'après une description donnée et détaillée; il l'est peut-être encore davantage de l'exécuter d'après une estampe; de là l'intelligence du clair-obscur manquée; rien qui s'éloigne, se rapproche, s'unisse, se sépare, s'avance, se recule, se lie, se fuie; plus d'harmonie, plus de netteté, plus d'effet, plus de magie. De là, des figures poussées trop en devant seront trop grandes, et d'autres repoussées trop en arrière seront trop petites; ou, plus communément, toutes s'entassant les unes sur les autres, plus d'étendue, plus d'air, plus de champ, nulle profondeur, confusion d'objets découpés et artistement collés les uns sur les autres, vingt scènes diverses se passant comme entre deux planches, entre deux boiseries qui ne seront séparées que de l'épaisseur de la toile et de la bordure. Ajoutez que, tandis que le défaut d'air et de perspective porte les figures du devant vers le fond et du fond vers le devant, par une seconde malédiction elles sembleront encore chassées de la gauche vers la droite et de la droite vers la gauche, ou retenues comme par force dans l'enceinte de la toile; en sorte que, cet obstacle levé, on craindrait que tout n'échappât, et n'allât se disperser dans l'espace environnant.

Il y a de la couleur; que dis-je? le tableau de Doyen est même très-vigoureusement colorié; mais il manque d'harmonie; et quoiqu'il soit chaud de toute part, on ne saurait le regarder longtemps sans être peiné; mais c'est principalement au groupe des six figures placées sur le massif que cette peine se fait sentir. C'est un grand papillotage insupportable; il n'en

est pas ainsi de la partie inférieure, ou de la terrasse, ni de la partie vaporeuse et supérieure.

Autre défaut, c'est que la fabrique est d'architecture grecque ou romaine, et que l'action se passe sous le règne de l'architecture gothique : licence inutile. Du reste, elle est d'un bon ton de couleur.

Avec tout ce que je viens de reprendre dans le tableau de Doyen, il est beau et très-beau; il est chaud, il est plein d'imagination et de verve. Il y a du dessin, de l'expression, du mouvement; beaucoup, mais beaucoup de couleur; et il produit un grand effet. L'artiste s'y montre un homme, et un homme qu'on n'attendait pas : c'est sans contredit la meilleure de ses productions; qu'on expose ce tableau en quelque endroit du monde que ce soit; qu'on lui oppose quelque maître ancien ou moderne qu'on voudra; la comparaison ne lui ôtera pas tout mérite. Vous en direz tout ce qu'il vous plaira, monsieur le chevalier Pierre. Si ce morceau n'est que d'un écolier, fort, à la vérité, qu'êtes-vous? Est-ce que vous croyez que nous avons oublié la platitude de ce *Mercure* et de cette *Aglaure* que vous refaisiez sans cesse et qui était toujours à refaire; et ce *Crucifiement* médiocre, toujours médiocre, quoique copié d'une des plus sublimes compositions du Carrache? Il y a des hommes d'une jalousie bien impudente et bien basse. Monsieur le chevalier Pierre, acquérez le droit d'être dédaigneux, et ne le soyez pas : c'est le mieux.

Mais savez-vous, mon ami, la raison de cette rage de Greuze, de ce déchaînement de Pierre, contre ce pauvre Doyen? c'est que Michel[1], qui tient l'École, laissera bientôt vacante une place à laquelle ils prétendent tous. Doyen a été suffisamment vengé de ses critiques par le suffrage public, et le témoignage honorable de son Académie qui, sur son tableau, l'a nommé adjoint à professeur.

Je crois avoir déjà remarqué dans quelques-uns de mes papiers, où je m'étais proposé de montrer qu'une nation ne pouvait avoir qu'un beau siècle, et que, dans ce beau siècle, un grand homme n'avait qu'un moment pour naître, que toute belle composition, tout véritable talent en peinture, en sculp-

1. Michel Van Loo était le directeur de l'École royale des élèves protégés.

ture, en architecture, en éloquence, en poésie, supposait un certain tempérament de raison et d'enthousiasme, de jugement et de verve; tempérament rare et momentané, équilibre sans lequel les compositions sont extravagantes ou froides. Il y a un écueil à craindre pour Doyen; c'est qu'échauffé par son morceau du *Miracle des Ardents*, dont la poésie a plutôt fait le succès que le technique (car, à trancher le mot, en peinture, ce n'est qu'une très-magnifique ébauche), il ne passe la vraie mesure; que sa tête ne s'exalte trop, et qu'il ne se jette dans l'outré. Il est sur la ligne; un pas de travers de plus, et le voilà dans le fracas, dans le désordre. Vous aimez encore mieux, me direz-vous, l'extravagant que le plat; et moi aussi. Mais il y a un milieu entre l'un et l'autre, qui nous convient à tous les deux davantage.

J'ai vu l'artiste : vous ne le croiriez pas, il joue la modestie à merveille; il fait tout ce qu'il peut pour réprimer la bouffissure de l'orgueil qui le gagne; il reçoit l'éloge avec plaisir, mais il a la force de le tempérer; il regrette sincèrement le temps qu'il a perdu avec les grands et les femmes, ces deux pestes du talent; il se propose d'étudier. Ce dont il aime surtout à s'entendre louer, c'est de son faire, qui n'est d'aucun atelier moderne. En effet, son style et son pinceau sont à lui; il ne veut s'endetter qu'à Raphaël, le Guide, le Titien, le Dominiquin, Le Sueur, le Poussin, gens riches que nous lui permettrons d'interroger, de consulter, d'appeler à son secours, mais non de voler. Qu'il apprenne de l'un à dessiner; de l'autre à colorier; de celui-ci à ordonner sa scène, à établir ses plans, à lier ses incidents, la magie de la lumière et des ombres, l'effet de l'harmonie, la convenance, l'expression; à la bonne heure.

Le public paraît avoir regardé le tableau de Doyen comme le plus beau morceau du Salon; et je n'en suis pas surpris. Une chose d'expression forte, un démoniaque qui se tord les bras, qui écume de la bouche, dont les yeux sont égarés, sera mieux senti de la multitude qu'une belle femme nue qui sommeille tranquillement, et qui vous livre ses épaules et ses reins. La multitude n'est pas faite pour recevoir toutes les chaînes imperceptibles qui émanent de cette figure, en saisir la mollesse, le naturel, la grâce, la volupté. C'est vous, c'est moi qui nous

laissons blesser, envelopper dans ces filets; c'est nous qu'ils retiennent invinciblement :

. . . . . Æterno devincti vulnere amoris.

T. Lucret. Cari *De rerum nat.* lib. I, v. 35.

Mais est-il bien sûr qu'il n'y ait pas autant de verve dans la première scène de Térence et dans l'*Antinoüs* que dans aucune scène de Molière, dans aucun morceau de Michel-Ange? J'ai prononcé là-dessus autrefois un peu légèrement. A tout moment je donne dans l'erreur, parce que la langue ne me fournit pas à propos l'expression de la vérité. J'abandonne une thèse, faute de mots qui rendent bien mes raisons. J'ai au fond de mon cœur une chose, et j'en dis une autre. Voilà l'avantage de l'homme retiré dans la solitude. Il se parle, il s'interroge, il s'écoute, et s'écoute en silence. Sa sensation secrète se développe peu à peu; et il trouve les vraies voix qui dessillent les yeux des autres, et qui les entraînent.

O rus, quando ego te adspiciam?...

Vien et Doyen ont retouché leurs tableaux en place. Je ne les ai point vus; mais allez à Saint-Roch; et quoi qu'ait pu faire Doyen, je gage que son tableau, après vous avoir appelé par une bonne couleur générale, vous repoussera toujours par la discordance. Je gage que son effet vous fatiguera; qu'il n'y a point de plans, mais point; rien de décidé; qu'on ne sait toujours où posent les figures du parvis; que cette grosse suivante à énorme derrière rouge, au lieu d'être large, continue d'être monstrueuse et mal assise; qu'il n'y a point de repos; que vous y ressentez partout la *furia francese*; qu'à juger de la figure qui tient le petit enfant, par le plan qu'on lui suppose, elle est d'une grandeur colossale, *et cætera, et cætera.* Ces vices ne se corrigent pas à la pointe du pinceau; *ma, comè ogni medaglia ha il suo riverso,* le bas de son tableau sera toujours beau; la couleur en sera toujours chaude, vigoureuse et vraie. Le groupe des deux figures, dont l'une se déchire les flancs (quoiqu'il y ait peut-être dans Rubens, ou ailleurs, un possédé que Doyen ait regardé), sera toujours d'un grand maître; que s'il a pris cette

figure, c'est *ut conditor et non ut interpres;* et que ce Greuze qui lui en fait le reproche n'a qu'à se taire, car il ne serait pas difficile de lui cogner le nez sur certains tableaux flamands où l'on retrouve des attitudes, des incidents, des expressions, trente accessoires dont il a su profiter, sans que ses ouvrages en perdent rien de leur mérite.

Le bas du tableau de Doyen annonce vraiment un grand talent; qu'il mette un peu de plomb dans sa tête; que ses compositions deviennent plus sages, plus décidées; que les figures en soient mieux assises; qu'il n'entasse plus tête sur tête; qu'il étudie plus les grands maîtres; qu'il s'éprenne davantage de la simplicité; qu'il soit plus harmonieux, plus sévère, moins fougueux, moins éclatant; et vous verrez le coin qu'il tiendra dans l'école française. Il a du feu, mais trop de petits effets qui nuisent à l'ensemble. Il perd à être détaillé, mais il sent, mais il sent fortement. C'est un grand point. Laissez-le aller, vous dis-je.

Quoique la partie supérieure de son tableau n'aille pas de pair avec l'inférieure, la gloire cependant est soignée, contre l'usage, qui la néglige ordinairement, *Hic quoque sunt superis sua jura;* et le tout rappelle bien mon épigraphe :

. . . . . Multoque, in rebus acerbis,
Acrius advertunt animos ad Relligionem.

Le besoin que Doyen et Vien ont senti de retoucher leurs tableaux en place doit apprendre aux artistes à se ménager dans l'atelier la même exposition, les mêmes lumières, le même local qu'ils doivent occuper.

Vien a moins perdu à Saint-Roch que Doyen : Vien y est resté simple, sage et harmonieux; Doyen fatigant, papillotant, inégal, vigoureux. Les figures du bas vous y paraîtront beaucoup trop fortes pour les autres.

Donnez à Vien la verve de Doyen, qui lui manque; donnez à Doyen le faire de Vien, qu'il n'a pas; et vous aurez deux grands artistes. Mais cela est peut-être impossible, du moins cette alliance ne s'est point encore vue; et le premier de tous les peintres n'est que le second, dans toutes les parties de la peinture[1].

1. C'est le mot de Vernet sur lui-même rapporté ci-dessus.

Allez voir le tableau de Doyen, le soir, en été, et voyez-le de loin. Allez voir celui de Vien, le matin, dans la même saison, et voyez-le de près ou de loin, comme il vous plaira; restez-y jusqu'à la nuit close; et vous verrez la dégradation de toutes les parties suivre exactement la dégradation de la lumière naturelle, et la scène entière s'affaiblir comme la scène de l'univers, lorsque l'astre qui l'éclairait a disparu; le crépuscule naît dans sa composition, comme dans la nature.

CASANOVE.

Bon peintre de batailles, autant qu'on peut l'être sans en avoir vu. Les anciens Scandinaves conduisaient leurs poëtes à la guerre.

Ils les plaçaient au centre de leurs armées; ils leur disaient : « Venez nous voir combattre et mourir. Soyez les témoins oculaires de notre valeur et de nos actions. Chantez de nous ce que vous en aurez vu, que notre mémoire dure éternellement dans notre patrie, et que ce soit la récompense du sang que nous avons versé pour elle. » Ces hommes sacrés étaient également respectés des deux partis. Après la bataille, ils montaient leurs lyres, et ils en tiraient des sons de joie ou de deuil, selon qu'elle avait été heureuse ou malheureuse. Leurs images étaient simples, fortes et vraies. On dit qu'un vainqueur féroce ayant fait égorger les Bardes ennemis, un seul, échappé au glaive, monta sur une haute montagne, chanta la défaite de ses malheureux compatriotes, chargea d'imprécations leur barbare vainqueur, lui prédit les malheurs qui l'attendaient, le dévoua, lui et les siens, à l'oubli, et se précipita du rocher. C'était, chez ces peuples, un devoir religieux que de célébrer par des chants ceux qui avaient eu le bonheur de périr les armes à la main. Ossian, chef, guerrier, poëte et musicien, entend frémir pendant la nuit les arbres qui environnent sa demeure; il se lève, il s'écrie : « Ames de mes amis, je vous entends; vous me reprochez mon silence. » Il prend sa lyre, il chante; et lorsqu'il a chanté, il dit : « Ames de mes amis, vous voilà immortelles; soyez donc satisfaites, et laissez-moi reposer. » Dans sa vieillesse, un Barde aveugle se fait conduire entre les

tombeaux de ses enfants; il s'assied, il pose ses deux mains sur la pierre froide qui couvre leurs cendres, il les chante. Cependant l'air, ou plutôt les âmes errantes de ses enfants caressaient son visage, et agitaient sa longue barbe. O les belles mœurs! ô la belle poésie! il faut avoir vu, soit qu'on peigne, soit qu'on écrive. Dites-moi, monsieur Casanove, avez-vous jamais été présent à une bataille? Non. Eh bien! quelque imagination que vous ayez, vous resterez médiocre. Suivez les armées, allez, voyez et peignez.

68. UN CAVALIER ESPAGNOL, VÊTU A L'ANCIENNE MODE[1].

Très-beau petit tableau; je me trompe : grand et beau tableau; belle composition, bien simple; mais quel goût il faut avoir pour l'apprécier! Il n'y a ici ni éclat, ni tumulte, ni fracas de couleur et de figure; rien de ce qui en impose à la multitude; mais du repos, de la tranquillité, un art sévère. On n'aperçoit qu'un cavalier sur son cheval, il vient à vous; et l'homme, et l'animal docile, sont de la plus grande vérité. Ils sont hors la toile, toute la lumière est rassemblée sur eux; le reste est dans la demi-teinte. L'homme est merveilleusement bien en selle. L'animal qui descend se piète. A droite, sur le fond, ce sont des monticules; au delà de ces monticules défile une troupe de soldats, dont on entrevoit les têtes par-dessous le ventre du cheval. *Hic equus non est omnium.* Il faut un faire, un naturel bien surprenant pour arrêter, pour intéresser avec si peu de chose.

69. BATAILLE.

Belle et grande masse au centre; sur le devant, un combattant sur un cheval blanc. Au delà, plus sur le fond, un autre combattant, puis un énorme cheval roux abattu. Sous les pieds des premiers chevaux, soldats renversés, foulés, écrasés, étouffés. Sur les ailes, mêlées particulières dérobées par le feu, la poussière et la fumée, et s'enfonçant en s'éteignant dans la profondeur du tableau, donnant à la scène de l'étendue et de la vigueur à la masse principale. Beau ciel, bien chaud, bien

1. Appartenait à M. Rueffier.

terrible, bien épais, bien enflammé d'une lumière rougeâtre. Grande variété d'incidents; beau et effrayant désordre avec harmonie. C'est tout ce que je puis dire. Mais quelle idée cela laisse-t-il? Aucune. On composerait, d'après cette description, cent autres tableaux différents entre eux, et de celui de Casanove.

69. UNE PETITE BATAILLE, ET SON PENDANT.

C'est un choc de cavalerie très-vif d'action, savamment composé, figures d'hommes et de chevaux bien dessinées et pleines d'expression. Joli morceau, auquel on ne peut reprocher qu'une couleur un peu trop brillante, ce qui donne un ton de gaieté à un sujet qui doit remplir d'effroi. La vigueur et l'éclat du coloris sont deux choses diverses. On est éclatant sans vigueur, et vigoureux sans éclat; et peut-être est-on l'un ou l'autre sans harmonie.

Je juge ce sujet sans le décrire. On ne décrit point une bataille; il faut la voir.

Le pendant de ce morceau est un paysage avec figures, où la couleur éclatante est plus convenable qu'à la bataille[1].

70. DEUX PAYSAGES AVEC FIGURES[2].

On voit au premier de ces paysages, à gauche, un grand rocher, dont le pied est baigné par des eaux traversées par des voyageurs, entre lesquels une femme portant un enfant sur son dos; autour de cette femme, quelques moutons, puis une autre femme à cheval, tenant un petit chien; ensuite son mari arrêté, et faisant boire son cheval. A droite des eaux, d'autres passagers et un lointain.

Les figures de la gauche, quoique très-agréables, sont un peu collées au rocher, dont la face est coupée à pic, et égale de forme et de ton. En changeant la forme et pratiquant à cette surface des enfoncements, des saillies, les figures seraient

1. D'après le livret, les deux batailles, n° 69, se faisaient pendant, comme les deux paysages, n° 70. S'il y avait un troisième paysage de Casanova au Salon, il n'en est pas fait mention.

2. Tableaux de 3 pieds 1/2 de large sur 3 pieds 1/2 de haut. Appartenaient à M. de La Ferté, intendant des Menus-Plaisirs.

venues plus en devant; en laissant à cette masse son égalité plane, il eût fallu varier le ton, et faire passer de l'air entre les figures et le rocher.

Le second paysage dont je vais vous parler, est fort supérieur à celui-ci. C'est un très-beau tableau, du moins pour ceux qui savent le regarder. A droite, grande et large masse de rochers. Ces rochers sont dans la demi-teinte, et couronnés d'herbes, de plantes et d'arbustes sauvages. Ce ne sont pas d'énormes pierres pelées, sèches, raides, hideuses. Une mousse tendre, une verdure obscure, jaunâtre et chaude les revêt; ils sont prolongés de la droite vers la gauche, et semblent diviser le paysage en deux; des eaux en baignent le pied. A droite, sur la rive de ces eaux, on voit deux pâtres sur leurs chevaux; plus sur le devant, entre eux, une chèvre; en s'avançant un peu vers la gauche, une bergère assise à terre; non loin d'elle, quelques moutons. Là, finissent les rochers, et s'ouvre une échappée au loin. Vous voyez le ciel et des nuées. Vous voyez ces nuées tourner autour de la masse des rochers, sur le fond, l'en détacher, et annoncer derrière elle une campagne dont elle dérobe l'aspect. Vis-à-vis de cette échappée, de l'espace le plus antérieur du tableau on grimpe sur des éminences qui ne sont que la continuité des rochers.

L'artiste a placé sur l'une des éminences un paysan avec un cheval. Le côté gauche de cette scène champêtre est fermé par deux grands arbres qui s'élèvent en s'inclinant vers la gauche, d'entre de la rocaille et des quartiers de pierres brutes; ces deux arbres peints avec vigueur sont encore très-poétiques. Le ciel est si léger, qu'ayant pris ce morceau pour un ouvrage de Loutherbourg, cette qualité, qui manque à celui-ci, me fit suspecter mon erreur. Ce paysage est beau, bien ordonné, bien vrai, d'un bel effet.

71. DEUX PETITS TABLEAUX, DONT L'UN REPRÉSENTE UN MARÉCHAL, L'AUTRE UN CABARET.

LE MARÉCHAL. Arcade ruinée à droite, fermée par en bas d'une cloison à claire-voie, et couverte d'arbustes par en haut. Du même côté, sur le devant, un soldat assis sur des portemanteaux. Plus vers la gauche, le fond et de face, un cavalier

sur un cheval brun, tenant par la bride un cheval qu'on ferre. Le pied de ce cheval est passé dans la boucle d'une corde qui le tient levé. Le maréchal qui ferre; autre maréchal accroupi derrière celui-ci; à gauche, la forge couverte d'une hotte de bois tout à fait pittoresque. Au bas de la forge, un panier à charbon et des outils du métier. Toute cette partie du tableau est dans la demi-teinte; ou plutôt il n'y a guère que la croupe du cheval qu'on ferre qui soit frappée de la lumière qui tombe du ciel.

Le Cabaret. Autre petit Wouwermans, à préférer au précédent pour l'effet. A droite, le cabaret avec du bois, des bûches, des paniers, des tonneaux à la porte; à quelque distance de la porte, le cabaretier un verre plein dans une main, sa bouteille de l'autre. Plus sur la gauche et le fond, un valet qui vient de poser à terre deux seaux d'eau pour les chevaux. Un de ces chevaux est sans cavalier, il a un portemanteau sur la croupe, une lanterne pendue à l'arçon de sa selle; il boit. L'autre cheval est monté de son cavalier, qui a le verre à la main. Au delà du cabaret, sur le fond, petites fabriques ruinées. A gauche en retour, les mêmes fabriques continuées; autour de ces masures, poules, canards et autres volailles.

J'ai dit que c'étaient deux petits Wouwermans; et cela est vrai pour les sujets, la manière, la couleur et l'effet. J'en croyais le technique perdu; Casanove le retrouverait. Il y a des connaisseurs d'un goût difficile qui prétendent que ce faire est faux, sans aucun modèle approché dans la nature. Je ne saurais le nier; car je ne me rappelle pas d'avoir jamais rien vu de ressemblant à cette magie; mais elle est si douce, si harmonieuse, si durable, si vigoureuse, que je regarde, admire et me tais. Mais la nature étant une, comment concevez-vous, mon ami, qu'il y ait tant de manières diverses de l'imiter, et qu'on les approuve toutes? Cela ne viendrait-il pas de ce que, dans l'impossibilité reconnue et peut-être heureuse de la rendre avec une précison absolue, il y a une lisière de convention sur laquelle on permet à l'art de se promener; de ce que, dans toute production poétique, il y a toujours un peu de mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée? Laissez à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres. Quand on a une fois avoué que le soleil du peintre

n'est pas celui de l'univers et ne saurait l'être, ne s'est-on pas engagé dans un autre aveu dont il s'ensuit une infinité de conséquences? la première, de ne pas demander à l'art au delà de ses ressources; la seconde, de prononcer avec une extrême circonspection de toute scène où tout est d'accord.

Au reste, voulez-vous bien sentir la différence de l'opaque, du compacte, du monotone, du manque de tons, de passages et de nuances, avec l'effet des qualités contraires à ces défauts? Comparez la croupe du cheval blanc de Casanove avec la croupe d'un cheval blanc d'une des batailles de Loutherbourg. Ces comparaisons multipliées vous rendraient bien difficile.

72. PETIT TABLEAU REPRÉSENTANT UN CAVALIER QUI RAJUSTE SA BOTTE.

A droite, un bout de rivière avec un lointain; deux cavaliers passent la rivière. Sur une terrasse assez élevée et assez large au bord de la rivière, un cavalier sur son cheval, tenant la bride de celui de son camarade, qu'on voit plus sur le fond et sur la gauche, descendu à terre et rajustant sa botte.

Autre petit morceau de la même école flamande; mais je suis bien fâché contre ce mot de pastiche qui marque du mépris, et qui peut décourager les artistes de l'imitation des meilleurs maîtres anciens. Quoi donc! s'il arrivait que l'on me présentât un morceau si bien fait de tout point dans la manière de Raphaël, de Rubens, du Titien, du Dominiquin, que moi et tout autre s'y trompât, l'artiste n'aurait-il pas exécuté une belle chose? Il me semble qu'un littérateur serait assez content de lui-même, s'il avait composé une page qu'on prît pour une citation d'Horace, de Virgile, d'Homère, de Cicéron ou de Démosthène; une vingtaine de vers qu'on fût tenté de restituer à Racine ou à Voltaire. N'avons-nous pas une infinité de pièces dans le style marotique; et ces pièces, pour être de vrais pastiches en poésie, en sont-elles moins estimables?

Casanove est vraiment un peintre de batailles; mais, encore une fois, quelle est la description d'un tableau de bataille qui puisse servir à un autre que celui qui la fait, les yeux devant le tableau? Plus vous détaillerez, chaque petit détail ayant toujours quelque chose de vague et d'indéterminé, plus vous com-

pliquerez le problème pour l'imagination. Il en est d'une bataille, d'un paysage, ainsi que du portait d'une femme absente; plus vous donnerez de ses traits à l'artiste, plus vous le rendrez perplexe. Je dirai donc : à droite, des soldats renversés; sur le devant, au centre, un cavalier qui s'élance à toutes jambes; par derrière celui-ci, plus sur le fond, un autre cavalier dont le cheval est renversé ; autour de cette masse, des morts et des mourants; et j'ajouterai : sur les ailes, petites mêlées séparées; très-beau, très-large; et puis, que votre tête fasse de cela ce qui lui conviendra; elle est d'autant plus à son aise, qu'elle sait moins du faire et de l'ordonnance. Un homme de lettres qui n'est pas sans mérite prétendait que les épithètes générales et communes, telles que grand, magnifique, beau, terrible, intéressant, hideux, captivant moins la pensée de chaque lecteur, à qui cela laisse, pour ainsi dire, carte blanche, étaient celles qu'il fallait toujours préférer. Je le laissai dire ; mais tout bas je lui répondais, au dedans de moi-même : « Oui, quand on est un pauvre diable comme toi, quand on ne se peint que des images triviales. Mais quand on a de la verve, des concepts rares, une manière d'apercevoir et de sentir originale et forte, le grand tourment est de trouver l'expression singulière, individuelle, unique, qui caractérise, qui distingue, qui attache et qui frappe. Tu aurais dit d'un de tes combattants qu'il avait reçu à la tête ou au cou une énorme blessure. Mais le poëte dit : « La flèche l'atteignit au-dessus de l'oreille, entra, « traversa les os du palais, brisa les dents de la mâchoire inférieure, sortit par la bouche, et le sang qui coulait le long de « son fer tombait à terre en distillant par la pointe. » Ces épithètes générales sont d'autant plus misérables dans le style français, que l'exagération nationale, les appliquant usuellement à de petites choses, les a presque toutes décriées. »

BAUDOUIN.

Toujours petits tableaux, petites idées, compositions frivoles, propres au boudoir d'une petite-maîtresse, à la petite maison d'un petit-maître ; faites pour de petits abbés, de petits robins, de gros financiers ou autres personnages sans mœurs et d'un petit goût.

73. LE COUCHER DE LA MARIÉE[1].

Entrons dans cet appartement, et voyons cette scène. A droite, cheminée et glace. Sur la cheminée et devant la glace, flambeaux à plusieurs branches et allumés. Devant le foyer, suivante accroupie qui couvre le feu. Derrière celle-ci, autre suivante accroupie qui, l'éteignoir à la main, se dispose à éteindre les bougies des bras attachés à la boiserie. Au côté de la cheminée, en s'avançant vers la gauche, troisième suivante debout, tenant sa maîtresse sous les bras, et la pressant d'entrer dans la couche nuptiale. Cette couche, à moitié ouverte, occupe le fond. La jeune mariée s'est laissé vaincre; elle a déjà un genou sur la couche; elle est en déshabillé de nuit. Elle pleure. Son époux, en robe de chambre, est à ses pieds, et la conjure. On ne le voit que par le dos. Il y a au chevet du lit une quatrième suivante qui a levé la couverture; tout à fait à gauche, sur un guéridon, un autre flambeau à branches; sur le devant, du même côté, une table de nuit avec des linges.

Monsieur Baudouin, faites-moi le plaisir de me dire en quel lieu du monde cette scène s'est passée? Certes, ce n'est pas en France. Jamais on n'y a vu une jeune fille bien née, bien élevée, à moitié nue, un genou sur le lit, sollicitée par son époux en présence de ses femmes qui la tiraillaient. Une innocente prolonge sans fin sa toilette de nuit; elle tremble, elle s'arrache avec peine des bras de son père et de sa mère; elle a les yeux baissés, elle n'ose les lever sur ses femmes. Elle verse une larme. Quand elle sort de sa toilette pour passer vers le lit nuptial, ses genoux se dérobent sous elle, ses femmes sont retirées; elle est seule, lorsqu'elle est abandonnée aux désirs, à l'impatience de son jeune époux. Ce moment est faux. Il serait vrai, qu'il serait d'un mauvais choix. Quel intérêt cet époux, cette épouse, ces femmes de chambre, toute cette scène peut-elle avoir? Feu[2] notre ami Greuze n'eût pas manqué de prendre l'instant précédent, celui où un père, une mère, envoient leur fille à son époux. Quelle tendresse! quelle honnêteté! quelle délicatesse!

1. A gouache. — Gravé par Simonet. Le tableau, de 10 pouces sur 15, a été vendu 853 livres à la vente du marquis de Ménars.

2. Greuze avait refusé d'exposer au Salon de cette année. De plus, il était en froid avec Diderot qui dit plus loin : « Je n'aime plus Greuze. »

quelle variété d'actions et d'expressions dans les frères, les sœurs, les parents, les amis, les amies! quel pathétique n'y aurait-il pas mis! Le pauvre homme, que celui qui n'imagine, dans cette circonstance, qu'un troupeau de femmes de chambre!

Le rôle de ces suivantes serait ici d'une indécence insupportable, sans les physionomies ignobles, basses et malhonnêtes que l'artiste leur a données. La petite mine chiffonnée de la mariée, l'action ardente et peu touchante du jeune époux vu par le dos, ces indignes créatures qui entourent la couche, tout me représente un mauvais lieu. Je ne vois qu'une courtisane qui s'est mal trouvée des caresses d'un petit libertin, et qui redoute le même péril, sur lequel quelques-unes de ses malheureuses compagnes la rassurent. Il ne manque là qu'une vieille.

Rien ne prouve mieux que l'exemple de Baudouin combien les mœurs sont essentielles au bon goût. Ce peintre choisit mal ou son sujet ou son instant; il ne sait pas même être voluptueux. Croit-il que le moment où tout le monde s'est retiré, où la jeune épouse est seule avec son époux, n'eût pas fourni une scène plus intéressante que la sienne?

Artistes, si vous êtes jaloux de la durée de vos ouvrages, je vous conseille de vous en tenir aux sujets honnêtes. Tout ce qui prêche aux hommes la dépravation est fait pour être détruit; et d'autant plus sûrement détruit, que l'ouvrage sera plus parfait. Il ne subsiste presque plus aucune de ces infâmes et belles estampes que le Jules Romain a composées d'après l'impur Arétin. La probité, la vertu, l'honnêteté, le scrupule, le petit scrupule superstitieux, font tôt ou tard main basse sur les productions déshonnêtes. En effet, quel est celui d'entre nous qui, possesssur d'un chef-d'œuvre de peinture ou de sculpture capable d'inspirer la débauche, ne commence pas à en dérober la vue à sa femme, à sa fille, à son fils? Quel est celui qui ne pense que ce chef-d'œuvre ne puisse passer à un autre possesseur moins attentif à le serrer? Quel est celui qui ne prononce, au fond de son cœur, que le talent pouvait être mieux employé, un pareil ouvrage n'être pas fait, et qu'il y aurait quelque mérite à le supprimer? Quelle compensation y a-t-il entre un tableau, une statue, si parfaite qu'on la suppose, et la corruption d'un cœur innocent? Et si ces pensées, qui ne sont pas tout

à fait ridicules, s'élèvent, je ne dis pas dans un bigot, mais dans un homme de bien ; et dans un homme de bien, je ne dis pas religieux, mais esprit fort, mais athée, âgé, sur le point de descendre au tombeau, que deviennent le beau tableau, la belle statue, ce groupe du satyre qui jouit d'une chèvre, ce petit Priape qu'on a tiré des ruines d'Herculanum ; ces deux morceaux les plus précieux que l'antiquité nous ait transmis, au jugement du baron de Gleichen et de l'abbé Galiani, qui s'y connaissent ? Voilà donc, en un instant, le fruit des veilles du talent le plus rare brisé, mis en pièces ? Et qui de nous osera blâmer la main honnête et barbare qui aura commis cette espèce de sacrilége? Ce n'est pas moi, qui cependant n'ignore pas ce qu'on peut m'objecter : le peu d'influence que les productions des beaux-arts ont sur les mœurs générales ; leur indépendance même de la volonté et de l'exemple d'un souverain, des ressorts momentanés, tels que l'ambition, le péril, l'esprit patriotique ; je sais que celui qui supprime un mauvais livre, ou qui détruit une statue voluptueuse, ressemble à un idiot qui craindrait de pisser dans un fleuve de peur qu'un homme ne s'y noyât : mais laissons là l'effet de ces productions sur les mœurs de la nation; restreignons-le aux mœurs particulières. Je ne puis me dissimuler qu'un mauvais livre, une estampe malhonnête que le hasard offrirait à ma fille, suffirait pour la faire rêver et la perdre. Ceux qui peuplent nos jardins publics des images de la prostitution ne savent guère ce qu'ils font ! Cependant tant d'inscriptions infâmes dont la statue de la *Vénus aux belles fesses* est sans cesse barbouillée dans les bosquets de Versailles ; tant d'actions dissolues avouées dans ces inscriptions, tant d'insultes faites par la débauche même à ses propres idoles ; insultes qui marquent des imaginations perdues, un mélange inexplicable de corruption et de barbarie, instruisent assez de l'impression pernicieuse de ces sortes d'ouvrages. Croit-on que les bustes de ceux qui ont bien mérité de la patrie, les armes à la main, dans les tribunaux de la justice, aux conseils du souverain, dans la carrière des lettres et des beaux-arts, ne donnassent pas une meilleure leçon ? Pourquoi donc ne rencontrons-nous point les statues de Turenne et de Catinat? c'est que tout ce qui s'est fait de bien chez un peuple se rapporte à un seul homme ; c'est que cet homme, jaloux de toute

gloire, ne souffre pas qu'un autre soit honoré. C'est qu'il n'y a que lui.

Encore, si le mauvais choix des tableaux de Baudouin était racheté par le dessin, l'expression des caractères, un faire merveilleux; mais non, toutes les parties de l'art y sont médiocres. Dans le morceau dont il s'agit ici, la mariée est d'un joli ensemble, la tête en est bien dessinée; mais le mari, vu par le dos, a l'air d'un sac, sous lequel on ne ressent rien; sa robe de chambre l'emmaillotte, la couleur en est terne. Point de nuit; scène de nuit, peinte de jour. La nuit, les ombres sont fortes, et par conséquent les clairs éclatants; et tout est gris. La suivante qui lève la couverture n'est pas mal ajustée.

PETIT DIALOGUE.

« Mais, mon ami, à quoi pensez-vous? Il me semble que vous n'êtes pas trop à ce que vous lisez.

— Il est vrai; comme votre Baudouin ne m'intéresse aucunement, je revenais malgré moi sur Casanove.

— Eh bien! Casanove... est donc un artiste bien merveilleux?

— Bien merveilleux! qui vous dit cela? Il est aux bons peintres du siècle passé comme nos bons littérateurs aux écrivains du même siècle. Il a du dessin, des idées, de la chaleur, de la couleur.

— Son tableau du *Cavalier espagnol*, dont vous faites tant de cas, a-t-il le mérite d'un autre *Cavalier* du Salon précédent[1]?

— Non.

— N'est-il pas gris?

— Il est vrai.

— Même un peu sale?

— Cela se peut.

— Mollement dessiné?

— Vous êtes difficile.

— Et son cheval n'a-t-il pas l'air d'un cheval de louage?

— Vous n'aimez pas Casanove.

— Je ne l'aime ni ne le hais. Je ne le connais pas, et suis

1. Voyez t. X, p. 331.

tout à fait disposé à lui rendre justice; et pour vous en convaincre, je trouve, par exemple, dans sa *Bataille* et son pendant, le ciel de la plus grande beauté, les nuages légers et transparents. En ce point, ainsi que par la variété et la finesse des tons, comparable au Bourguignon, même plus vigoureux, et bien le maître de Loutherbourg, et celui-ci bien l'écolier. Il faut être juste; dans cette petite composition, où vous avez loué un certain cheval blanc, je conviens qu'il est d'une finesse de couleur étonnante; mais convenez que la tête en est fort mauvaise. Dans une de ces batailles, je me rappelle encore des soldats touchés avec force et délicatesse, quoique ce ne soit pas le mérite ordinaire de ce peintre; là, ou ailleurs (car, comme je compte sur vous, je parcours les choses un peu légèrement), sur le devant, un soldat mort, un étendard, un tambour, une terrasse, peints avec beaucoup de vigueur. Au *Gué*, qui fait le pendant, le ciel est joli, et les figures très-finies; mais il s'en manque un peu qu'au *Maréchal* elles aient cet esprit-là. A la *Botte rajustée*, la couleur est douce; mais n'est-elle pas un peu grise? Voyez.

— Je vois que vous seriez bien plus méchant que moi, si vous le vouliez; mais reprenons le Baudouin. »

74. LE SENTIMENT DE L'AMOUR ET DE LA NATURE CÉDANT POUR UN TEMPS A LA NÉCESSITÉ[1].

A droite, sur le devant, l'extrémité du lit qu'on appelle le lit de misère. Plus sur le fond, un quidam, le nez enveloppé d'un manteau, et recevant un nouveau-né emmaillotté. Un peu plus sur le fond, et vers la gauche, en coiffure noire, en mantelet, en mitaines, une sage-femme qui présente l'enfant au quidam, et prête à sortir. Au centre, sur le devant, une jeune fille assise sur une chaise, toute rajustée, dans la douleur, retenant d'une main son enfant, qu'on lui enlève, et serrant de l'autre la main du père. Placée un peu plus à gauche, sur un tabouret, et vue par le dos, une amie, penchée vers l'accouchée, et la déterminant au sacrifice; tout à fait à gauche, devant une petite table, un jeune talon rouge, vu par le dos, serrant la main qu'on lui a tendue, la tête penchée sur son autre main,

1. A gouache; gravé sous le titre : *le Fruit de l'amour caché.*

ou renversée en arrière, je ne sais lequel des deux, et dans l'attitude du désespoir. Il est proche d'une porte vitrée qui éclaire la chambre de la sage-femme, où l'on voit des lits numérotés.

J'ai déjà dit, au Salon précédent[1], ce que je pensais de ce morceau; j'ai dit que la scène placée dans un grenier où la misère aurait relégué un pauvre père, une pauvre mère nouvellement accouchée, et réduite à abandonner son enfant, serait infiniment plus favorable au technique. Ce ne sont pas des tuiles, des chevrons, des toiles d'araignée qui sont vils, c'est un mélange de luxe et de pauvreté. Un paysan en sabots, en guêtres, mouillé, crotté, vêtu de toile, un bâton à la main, la tête couverte d'un méchant feutre, est bien. Un laquais, avec sa livrée usée, ses bas gris, sa culotte de chamois, son chapeau bordé, son vêtement taché, est dégoûtant. Quant aux mœurs de celui de Baudouin et de celui que j'imagine, c'est la différence des bonnes et des mauvaises. Composition froide, point de vérité, exécution faible de tout point. — Mais les figures ont de la proportion et du mouvement. — D'accord. — L'accouchée est bien ajustée. — Trop bien; est-ce qu'il ne devrait pas y avoir dans sa coiffure, dans le désordre de ses cheveux et de son vêtement, des vestiges de la scène qui a précédé? — Il y a de la douleur dans sa tête, et les bras en sont bien dessinés. — Mais ses pieds ne sont-ils pas trop petits et décolorés par la vigueur du coussin qui les supporte; et la tête de cet enfant est-elle soutenue comme elle devrait l'être? Est-ce ainsi qu'on porte et qu'on donne un nouveau-né? et ce lit de misère est-il touché? Pourquoi cette sage-femme hors de son état? Je lui aimerais bien mieux des restes de la fatigue de son métier. C'est tout cet apprêt, qui fait le petit, le mauvais, qui chasse la nature. C'est qu'il faut un goût plus original, un sentiment plus vif du vrai, pour tirer parti de ces sortes de sujets; et puis le tout est gris. Monsieur Baudouin, vous me rappelez l'abbé Cossart, curé de Saint-Remy, à Dieppe. Un jour qu'il était monté à l'orgue de son église, il mit par hasard le pied sur une pédale : l'instrument résonna; et le curé Cossart s'écria : « Ah! ah! je joue de l'orgue! cela n'est pas si difficile que je croyais ».

1. V. t. X, p. 336.

Monsieur Baudouin, vous avez mis le pied sur la pédale, et puis c'est tout.

75. HUIT PETITS MORCEAUX EN MINIATURE, REPRÉSENTANT LA VIE DE LA VIERGE.

Celui de la *Nativité* n'est pas mal; il est bien composé, vigoureusement peint; mais c'est une imitation, pour ne pas dire une copie réduite du même sujet, peint par notre beau-père[1], pour Mme de Pompadour; même Vierge coquette, mêmes anges libertins. Il y a là du beau-père; ce n'est pas du Baudouin pur. — Maître Denis, de la douceur; il y a de l'effet, la couleur est jolie. La Vierge a de la candeur, de la finesse; elle est bien ajustée, l'enfant est lumineux et douillettement fait. Et ces bergers, est-ce qu'ils ne vénèrent pas bien? Regardez bien les autres morceaux; et vous les trouverez spirituellement touchés. — Je regarde, et tout cela ne me paraît que de beaux écrans. — Même *la Chaumière* ou *la Mère qui surprend sa fille sur une botte de paille?* — J'en excepte celui-là. Il est à gouache; mais les tons en sont si lumineux, qu'on le croirait à l'huile. Je suis juste, comme vous voyez. Je ne demande pas mieux que d'avoir à louer, surtout Baudouin, bon garçon, que j'aime, et à qui je souhaite de la fortune et du succès.

Sa *Chaumière* est encore mieux peinte, et d'un meilleur effet que sa *Crèche;* peu s'en faut que ce ne soit une excellente chose, car c'en est une très-bonne.

77. LA CHAUMIÈRE[2].

A droite, grande porte de grange. Au-dessus, poutres, chevrons, espèce de fabrique, où voltigent des pigeons. Au bas, escalier, d'où l'on descend dans la chaumière; autour de cet escalier, sur le devant, une chèvre et des ustensiles de ménage champêtre. Au centre de la toile et du tableau, une vieille, le dos courbé, le visage allumé de colère, les poings sur les côtés, gourmandant sa fille, étendue sur une botte de paille, qu'elle partage avec un jeune paysan. Pauvre lit! mais que je troque-

1. Boucher.
2. Ce petit tableau n'est pas nommé au livret. Il a été gravé.

rais bien pour le mien, car la fille est jolie; elle n'y gagnerait pas. Son ajustement n'a pas le sens commun; son élégance jure avec le lieu et la condition des personnages. Les bottes de paille, ce rustique théâtre du plaisir est au pied des murs de quelques étables, dont la couverture descend en pente. Du fond, vers le devant, tout à fait à gauche, espèce de retraite ou d'enfoncement, où l'on a placé des outils de laboureur.

Je reviens sur mon premier jugement. Tout ceci bien peint, mais très-bien peint, n'est qu'un amas de contradictions; point de vérité, point de vrai goût. Je suis révolté de la bassesse de cette vieille, de ces bottes de paille, de cette écurie, et de cette élégante et de cet élégant qui la caresse. C'est du Fontenelle, brouillé avec du Théocrite. C'est la composition d'une tête faible, étroite et déréglée. Baudouin transportera la fausse gentillesse de son beau-père, dont il est épris, les grâces de Boucher, dans une grange, dans une cave, dans une prison, dans un cachot; il fourrera partout la petite maison et le boudoir. Il n'entend rien à la convenance. Il ne sait pas qu'il faut que tout tienne. Il ignore ce que les autres savent sans l'avoir appris, et pratiquent de jugement naturel et d'instinct. Ce tact lui manque; j'en suis fâché.

ROLAND DE LA PORTE.

78. UN CRUCIFIX DE BRONZE, SUR UN FOND DE VELOURS BLEU IMITANT LE RELIEF[1].

Je l'ai vu ce *Crucifix* tant vanté. Il est très-bien; mais ces sortes de morceaux ne sont pas la magie noire. C'est ce qu'ignorent ceux qu'ils attirent par l'illusion qu'ils font au sens de la vue. Ils n'ont jamais connu ce qu'Oudry exécutait dans ce genre; ils n'ont jamais vu des barbouillages d'Allemagne qui ont le même prestige. On a placé le tableau de Roland à une assez grande distance; et les bas-reliefs d'Oudry, placés parmi les sculptures, étaient si vrais qu'il n'y avait que le tact qui pût détromper l'œil. Ce que je désirerais, c'est qu'on introduisît un bas-relief d'une grande force dans une composition historique,

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 3/4 de large.

et qu'on s'imposât ainsi la nécessité d'achever l'ouvrage avec la même vérité et le même effet.

Ce peintre-ci ne manque pas de couleur, il peut aller loin; il faut s'y connaître pour concevoir cette espérance. Il a exposé des fruits, des portraits; les fruits sont beaux, les portraits sont mauvais.

BELLENGÉ.

82. UN TABLEAU DE FLEURS ET DE FRUITS[1].

C'est un grand vase plein de fleurs, sur son piédestal; c'est un ramage de verdure qui rampe avec une profusion tout à fait pittoresque sur l'extérieur de ce vase et sur son piédestal; ce sont, autour de ce piédestal, des fleurs, des grenades, des raisins, des pêches, un grand bassin rempli de la même richesse; c'est, au centre et du côté droit, un grand rideau vert, partie replié, partie tombant.

Il m'a semblé qu'il y avait du goût, même de la poésie, dans cette composition; du luxe, de la couleur; qu'une urne, dont je n'ai pas parlé, et qui est parmi les fruits, et que le vase étaient bien peints; le vase de belle forme et de belle proportion; le ramage de verdure jeté avec élégance; et les fleurs et les fruits bien disposés pour l'effet. Maître Bachelier, voilà un homme qui vous grimpe sur les épaules. On monte vers ce vase par quelques degrés qui forment le devant du tableau.

Ces sortes de compositions, outre le technique général de l'art, ont une poétique qui leur est particulière: on peut rendre raison du profil élégant d'un vase, de la grâce d'une guirlande. L'art de dessiner une étoffe n'est pas plus arbitraire que celui de dessiner la figure; j'en trouve seulement les règles plus cachées, plus secrètes. Pour les découvrir, il faudrait partir des phénomènes les plus grossiers; par exemple, des serpents, des oiseaux, des arbres, des maisons, des papillons. Il est certain qu'un serpent, qu'un arbre, qu'une maison serait ridicule sur le dos d'une femme. On passerait de là au sexe, à l'âge, à la couleur de la peau, à l'état, à des convenances plus fines,

1. Tableau de 11 pieds 1/2 de haut sur 5 pieds 1/3 de large, appartenait à M. de Monville.

d'où l'on parviendrait à démontrer qu'un dessin de robe est de mauvais goût, et cela aussi sûrement que le dessin de quelque autre objet que ce fût. Car enfin les mots de tact, d'instinct, ne sont pas moins vides de sens dans ce cas qu'en tout autre, si l'on fait abstraction de la raison, de l'usage des sens, des convenances et de l'expérience. Quoi qu'il en soit, rien n'est plus rare qu'un bon dessinateur d'étoffes.

Il y a, du même artiste, sur un buffet de marbre, à droite, un *Vase de bronze*, beau, élégant et bien peint; autour de ce vase, de gros raisins noirs et blancs, et d'autres fruits. Le cep, auquel ces raisins sont encore attachés, descend du haut d'un vase de terre cuite, à large panse. Il y a, autour de ce second vase, des pêches et des fruits. Chardin, oui, Chardin ne dédaignerait pas ce morceau. Il est fortement colorié; les fruits sont vrais. Le vase, blanchâtre, est admirable par la variété des tons gris, rouges, noirs, jaunes, et autres accidents de la cuisson. Sur la panse de ce vase, des enfants, qu'on a groupés, sont très-bien; ils ont bien souffert du feu. Le tout imite à ravir la poterie mal cuite, et son coup d'œil rare et frêle.

Voilà des hommes qui n'étaient rien autrefois, et qu'on regarde aujourd'hui. Serait-ce que les bons ne sont plus? Deshays, Van Loo, Boucher, Chardin, La Tour, Bachelier, Greuze, n'y sont plus. Je ne nomme pas Pierre; car il y a si longtemps que cet artiste ne nuisait plus à personne!

Les autres tableaux de fleurs et de fruits de Bellengé étaient au Salon incognito.

RÉPONSE A UNE LETTRE DE M. GRIMM.

Vous pensez donc que j'ai quelque tableau de Casanove? Je n'en ai aucun; et quand j'en aurais, de ceux même qui sont exposés au Salon, cela ne m'empêcherait pas d'en dire mon avis sans partialité. Que je suis son ami intime? Je ne le connais point; et quand je le connaîtrais, je ne l'en jugerais pas moins sévèrement. Qu'il y a quelque raison pour l'avoir loué presque sans restriction? La raison, je vais vous la dire : c'est que je n'ai rien aperçu dans ses derniers ouvrages d'important à reprendre. Quoi! me demandez-vous, son *Cavalier espagnol* n'est pas gris, même un peu sale, mollement dessiné, et son cheval

une bête de somme? dans la *Petite Bataille* et son *pendant*, la tête du cheval blanc n'est pas mauvaise? Les soldats qu'on voit à droite sur le fond ont la finesse de touche ordinaire à ce peintre? Au *Maréchal*, ses figures sont aussi spirituellement dessinées qu'aux Berghem? A la *Botte rajustée*, la couleur n'est pas un peu grise? Malgré ces observations, qui peuvent être justes, je persiste à croire que les tableaux que ce peintre nous a montrés cette année sont d'une grande beauté, et méritent mon éloge. La couleur, la finesse de touche, l'effet, l'harmonie, le ragoût, tout s'y trouve. Ses deux paysages avec figures sont de vrais Berghem pour le choix des sites, l'effet et le faire; sa *Petite Bataille* et son *pendant* tout à fait dans le style de Wouwermans, fins comme les ouvrages de cet artiste. J'en dis autant du *Maréchal*, du *Cabaret*, de la *Botte rajustée*; ce sont tous morceaux vraiment précieux. L'effet en est si piquant, la couleur si vraie, la touche si vigoureuse, si spirituelle, l'harmonie totale si séduisante, qu'ils peuvent aller de pair avec les Wouwermans, dont on voit avec plaisir que le goût n'est pas perdu. Il ne manque au moderne que le cadre enfumé; la poussière, quelques gerçures et les autres signes de vétusté, pour être estimé, recherché et payé sa valeur; car nos prétendus connaisseurs fixent le prix sur l'ancienneté et la rareté. Martial les a peints dans ces curieux de son temps, qui flairaient la pureté du cuivre de Corinthe.

Consuluit nares an olerent æra Corinthum.

MART. *Epigram.* lib. IX; *in Mamurram,* Epig. LX, v. 2.

Horace, dans l'insensé Damasippe, de brocanteur ruiné devenu philosophe, dont la première folie était de rechercher les vieilles cuvettes.

Quo vafer ille pedes lavisset Sisyphus ære.

HORAT. *Sermon.* lib. II, *Sat.* III, v. 21.

Il y avait telle statue qu'il poussait à l'odorat jusqu'à cent mille sesterces.

Callidus huic signo ponebat millia centum.

HORAT. *Sermon.* lib. II, *Sat.* III, v. 23.

« Cela, deux cents talents? — Deux cents. — Vous me surfaites...

C'est vrai Corinthe au moins. Flairez-moi ces trépieds.
Son odorat subtil discernait les cuvettes,
Où le rusé Sisyphe avait lavé ses pieds. »

C'était à Rome comme à Paris, et pour la friponnerie des brocanteurs, et pour la folie des hommes opulents.

Dans le *Cavalier espagnol* de Casanove, et le cheval, et la figure, tout est beau. Le cavalier est bien ajusté, bien assis. On lui remarque partout une aisance, une souplesse qui est tout à fait vraie. Sa mine est bien torchée (passez-moi ce mot; il est de l'art), largement peinte, et d'un faire très-ragoûtant. Le cheval est un bon cheval de cavalerie, beau, bien dessiné, de belle couleur; et quoiqu'il n'y ait dans tout le morceau que deux figures, il est d'un effet grand et sévère. Je fais cas des huit tableaux de Casanove; et j'avoue bonnement que je n'ai que du bien à en dire. Il est plus fin, plus piquant, plus vrai, moins cru, plus naturel, plus fait que Loutherbourg, à qui toutefois on ne saurait refuser un grand talent; et, à tout prendre, je vois qu'il vaut encore mieux pour nos artistes qu'ils soient tombés entre mes mains qu'entre les vôtres. Vous êtes plus difficile, et vous seriez plus méchant que moi.

LE PRINCE.

C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par le côté droit ou par le côté gauche, et, s'avançant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m'en être pas avisé plus tôt.

Je vous dirai donc : Marchez jusqu'à ce que vous trouviez à votre droite de grandes roches; sous ces roches, une espèce de caverne, au-devant de laquelle on a laissé des légumes, une cage à poulets et d'autres instruments de la campagne; de là vous apercevrez à quelque distance un berger assis, qui jouera d'une mandoline à long manche. Ce berger est gros, lourd, court, vêtu d'une étoffe toute bariolée; derrière lui, debout, une

figure plus grosse encore, plus courte, embarrassée par le bas dans un si gros volume de vêtements, que vous la croirez tortue des cuisses et des jambes, ajustera des fleurs dans les cheveux du musicien rustique. Poursuivez votre chemin ; et lorsque vous aurez perdu de vue ces enfants-là, vous vous trouverez parmi des moutons et des chèvres, et vous arriverez à un grand arbre, au pied duquel on a déposé un panier de fleurs. Donnez un coup d'œil à votre droite, et vous me direz ce que vous pensez du lointain et du paysage. Vous n'en êtes pas autrement récréé, ni moi non plus. Vous retournez la tête, et vous cherchez d'où vient le bruit qui vous frappe : c'est celui d'une large nappe d'eau qui tombe du sommet d'un des rochers que vous avez d'abord aperçus. On ne sait ce que deviennent ces eaux qui auraient dû inonder tout le devant de la scène, et vous arrêter dès le premier pas. Mais n'importe : voilà le premier morceau de Le Prince.

85. UNE FILLE COURONNE DE FLEURS SON BERGER, POUR PRIX DE SES CHANSONS[1].

Dans cette composition, les objets sont si peu finis, si peu terminés, qu'on n'entend rien au fond. Si Le Prince n'y prend garde, s'il continue à se négliger sur le dessin, la couleur et les détails, comme il ne tentera jamais aucun de ces sujets qui attachent par l'action, les expressions et les caractères, il ne sera plus rien, mais rien du tout ; et le mal est plus avancé qu'il ne croit. Ne valait-il pas mieux avoir fini un tableau que d'en avoir croqué une douzaine ? C'est dommage pourtant, car dans ces croquis coloriés tout est préparé pour l'effet. Le Prince n'est pas sans talent ; et celui qui a su faire le *Baptême russe*[2] est un artiste à regretter. Pourquoi sa couleur, si chaude dans son morceau de réception, est-elle si sale et sans effet? On répond que ce tableau est destiné pour une manufacture en tapisserie. Il fallait attendre, serrer les tableaux et exposer les tapisseries. On n'en aurait pas dit autant de ceux que de Troy et les Van Loo ont peints pour les Gobelins, ni de la *Résurrection du*

1. Tableau de 11 pieds de haut sur 7 pieds 4 pouces de large.
2. V. le Salon de 1765, t. X, p. 383.

Lazare, ni du *Repas du Pharisien*[1], par Jouvenet, ni du *Baptême de Jésus-Christ par saint Jean*, de Restout. Le moyen qu'une copie, de quelque manière qu'elle se fasse, soit de grand effet, c'est qu'il y en ait dans l'original plus que moins. Ainsi, plate excuse que celle qu'on a cru devoir imprimer dans le livret.

86. ON NE SAURAIT PENSER A TOUT.

Il y paraît par ce tableau, très-bien ordonné, très-mal peint.

Autre grande composition de onze pieds de haut sur sept pieds quatre pouces de large.

Entrez, et vous verrez à droite, sur le fond, une espèce de chaumière très-pittoresque; elle est construite sur un terrain en pente; et du bas de son entrée, on descend sur le devant par un grand escalier de bois; au-dessous de cette habitation rustique, une vache qui paît, des moutons, des œufs, des légumes. Au côté de l'escalier, en allant vers la gauche, un gros pilier de pierre, puis un second, tous les deux servant de pieds-droits à une espèce de fermeture de bois qui occupe l'intervalle qui les sépare. Au-devant de cette seconde fabrique, un tréteau sur lequel est un grand vaisseau de bois. Près de ce vaisseau, une grande paysanne assise, un bras appuyé sur les bords du vaisseau, tenant de cette main un instrument de laiterie; l'autre bras pendant, et dans la main un pot plein de lait qui se répand, tandis que la paysanne s'amuse à considérer les caresses de deux pigeons, qu'un pâtre, debout à côté d'elle, lui montre sur une troisième fabrique de gros bois arrondis, et formant une espèce de réservoir d'eau, une auge où un petit courant est dirigé par un canal qu'on voit par derrière. A gauche, du même côté, sur le fond, c'est une espèce singulière de colombier imitant une grande cage en pain de sucre, avec des rebords et des ouvertures tout autour, et soutenue sur cinq ou six longues perches inclinées les unes vers les autres. Le reste est du paysage.

Tout est bien imaginé, bien ordonné, les figures bien placées, les objets bien distribués, les effets de lumière tout prêts à se produire; mais point de peinture, point de magie; il

1. Ces deux tableaux de Jouvenet sont au Louvre.

faut que l'artiste soit faible ou paresseux, et qu'il lui soit pénible de finir. Cependant qu'est-ce qu'un paysage, sans le travail et les ressources extrêmes de l'art? Otez à Téniers son faire; et qu'est-ce que Téniers? Il y a tel genre de littérature et tel genre de peinture où la couleur fait le principal mérite. Pourquoi le conte de la *Clochette* est-il charmant? c'est que le charme du style y est. Otez ce charme, vous verrez.

. . . . O belles! évitez
Le fond des bois et leur vaste silence.

La Fontaine, dans la *Clochette*.

Poëtes, voilà ce qu'il faut savoir dire! Allez chez Gaignat; voyez la *Foire*[1] de Teniers, peintres de paysages, et dites-vous à vous-mêmes : « Voilà ce qu'il faut savoir faire. »

87. LA BONNE AVENTURE[2].

L'artiste dit qu'il y a en Russie des hordes de prétendus sorciers qui vivent, comme ailleurs, de la crédulité des simples. Ils errent et prédisent. Ils campent dans les forêts, où l'on va acheter d'eux la connaissance de l'avenir, curiosité qui marque fortement le mécontentement du présent, aussi fortement que l'éloge du sommeil le mécontentement de la vie; préjugé des Russes qui n'est ni moins naturel, ni moins absurde qu'une infinité d'autres presque universellement établis chez des nations qui se glorifient d'être policées, et où des charlatans d'une autre espèce sont plus charlatans, plus honorés, plus crus et mieux payés que les sorciers russes.

La scène est au fond d'une forêt, sous une espèce de tente formée d'un grand voile soutenu par des branches d'arbre; on voit un grand berceau, un lit ambulant monté sur des roues et propre à être traîné par des chevaux. Plus sur le fond, derrière le lit roulant et les chevaux, quelques-uns de nos sorciers. Hors de la tente, à droite, sur le devant et à terre, un collier de cheval, des moutons, une cage à poulets. Au centre

1. Cette *Kermesse* de Teniers a été vendue 18,030 livres à la vente après décès de Gaignat, en 1768.

2. Tableau de 11 pieds de large sur autant de haut, destiné, ainsi que les deux précédents, pour être exécuté en tapisserie à la manufacture de Beauvais.

de la toile, plus sur le fond, un Russe et sa femme debout. A côté d'eux, une vieille accroupie qui leur dit la bonne aventure. Derrière la vieille et plus sur le devant un enfant nu, étendu sur ses langes et sa couverture; puis des volailles, des ballots, du bagage. La scène se termine à gauche, par des arbres, un lointain, de la forêt, du paysage.

Mêmes qualités et mêmes défauts qu'aux précédents; et puis, où est l'intérêt de toute cette composition? Il faut que je vous dédommage de cela par une aventure domestique. Ma mère, jeune fille encore, allait à l'église ou en revenait, sa servante la conduisant par le bras. Deux bohémiennes l'accostent, lui prennent la main, lui prédisent des enfants, et charmants, comme vous le pensez bien; un jeune mari qui l'aimera à la folie, et qui n'aimera qu'elle, comme il arrive toujours; de la fortune; il y avait une certaine ligne qui le disait et ne mentait jamais; une vie longue et heureuse, comme l'indiquait une autre ligne aussi véridique que la première. Ma mère écoutait ces belles choses avec un plaisir infini, et les croyait peut-être, lorsque la Pythonisse lui dit : « Mademoiselle, approchez vos yeux; voyez-vous bien ce petit trait? là, celui qui coupe cet autre. — Je le vois. — Eh bien, ce trait annonce... — Quoi? — Que si vous n'y prenez garde, un jour on vous volera. » Oh! pour cette prédiction, elle fut accomplie. Ma bonne mère, de retour à la maison, trouva qu'on lui avait coupé ses poches.

Montrez-moi une vieille rusée qui attache l'attention d'une jeune innocente enchantée, tandis qu'une autre vieille lui vide ou lui coupe ses poches; et si chacune de ces figures a son expression, vous aurez fait un tableau. Non pas, s'il vous plaît; il y faudra encore bien d'autres choses. Ici, les têtes sont mal touchées, et les vêtements lourds; ici, ou dans un autre morceau dont le sujet est le même.

88. LE BERCEAU, OU LE RÉVEIL DES PETITS ENFANTS[1].

A droite, une chaumière assez pittoresque, faite de planches et de gros bois ronds serrés les uns contre les autres avec

1. Tableau ovale de 2 pieds 3 pouces de haut sur 1 pied 9 pouces de large. — Il y a une gravure de ce tableau dans l'*Histoire des Peintres*.

une espèce de petit balcon vers le haut, en saillie et soutenu en dessous par deux chevrons et deux poutres debout. Sur ce balcon, des domestiques occupés. Au pied de la chaumière, une mère assise, sa quenouille dressée contre son épaule gauche, et présentant de la main droite une pomme au plus petit de ses marmots, dont le maillot est suspendu par une corde à la branche d'un arbre élégant et léger. Derrière la mère, une esclave penchée offrant au marmot qui se réveille le chat de la maison. Le marmot sourit, laisse tomber la pomme que sa mère lui offre, et tend ses petits bras vers le chat qui lui est présenté. Sous ce hamac ou maillot, un autre enfant nu est étendu sur ses langes. Miracle! il y a de la chair, des passages, des tons à cet enfant; il est très-joliment peint; mais, monsieur Le Prince, puisque vous en savez jusque-là, pourquoi ne pas le montrer plus souvent? Tout à fait sur le devant, à plat ventre, la plante des pieds tournée vers la mère, la tête vers l'enfant nu, un garçonnet qui dort. De l'autre côté du même enfant, à l'opposite du petit dormeur, un autre garçonnet jouant de la flûte. Voilà une première éducation gaie. J'aime cette manière d'éveiller les enfants. Ce morceau est plus soigné que les autres. En dépit d'un œil blanc, rougeâtre et cuivreux, la touche en est moelleuse et spirituelle; il y règne un transparent, un suave de couleur qui dépite contre un artiste qui se néglige. Cependant il est inférieur à celui que l'artiste exposa il y a deux ans, et dont le sujet est précisément le même [1]. Mais une chose dont je suis bien curieux, et que je saurai peut-être un jour, c'est si ce luxe de vêtement est commun dans les campagnes de Russie. Si cela n'est pas, l'artiste est faux. Si cela est, il n'y a donc point de pauvres? S'il n'y a point de pauvres, et que les conditions les plus basses de la vie y soient aisées et heureuses, que manque-t-il à ce gouvernement? Rien. Et qu'importe qu'il n'y ait ni lettres ni artistes? Qu'importe qu'il soit ignorant et grossier? Plus instruit, plus civil, qu'y gagnerait-il? Ma foi, je n'en sais rien.

Je m'ennuie de faire, et vous, apparemment, de lire des descriptions de tableaux. Par pitié pour vous et pour moi, écoutez un conte.

1. V. Salon de 1765, t. X, p. 380.

A l'endroit où la Seine sépare les Invalides des villages de Chaillot et de Passy, il y avait autrefois deux peuples. Ceux du côté du Gros-Caillou étaient des brigands; ceux du côté de Chaillot, les uns étaient de bonnes gens qui cultivaient la terre, d'autres des paresseux qui vivaient aux dépens de leurs voisins; mais de temps en temps les brigands de l'autre rive passaient la rivière à la nage et en bateaux, tombaient sur nos pauvres agriculteurs, enlevaient leurs femmes, leurs enfants, leurs bestiaux, les troublaient dans leurs travaux, et faisaient souvent la récolte pour eux. Il y avait longtemps qu'ils souffraient sous ce fléau, lorsqu'une troupe de ces oisifs du village de Passy, leurs voisins, s'adressèrent à nos agriculteurs, et leur dirent : « Donnez-nous ce que les habitants du Gros-Caillou vous prennent, et nous vous défendrons. » L'accord fut fait, et tout alla bien. Voilà, mon ami, l'ennemi, le soldat et le citoyen. Il vint, avec le temps, une seconde horde d'oisifs de Passy, qui dirent aux agriculteurs de Chaillot : « Vos travaux sont pénibles, nous savons jouer de la flûte et danser; donnez-nous quelque chose, et nous vous amuserons; vos journées vous en paraîtront moins longues et moins dures. » On accepta leur offre, et voilà les gens de lettres qui, dans la suite, firent respecter leur emploi, parce que, sous prétexte d'amuser et de délasser le peuple, ils l'instruisirent, ils chantèrent les lois, ils encouragèrent au travail et à l'amour de la patrie; ils célébrèrent les vertus, ils inspirèrent aux pères de la tendresse pour leurs enfants, aux enfants du respect pour leur père; et nos agriculteurs furent chargés de deux impôts, qu'ils supportèrent volontiers, parce qu'ils leur restituaient autant qu'ils leur prenaient. Sans les brigands du Gros-Caillou, les habitants de Chaillot se seraient passés de soldats; si ces soldats leur avaient demandé plus qu'ils ne leur économisaient, ils n'en auraient point voulu; et à la rigueur, les flûteurs leur auraient été superflus, et on les aurait envoyés jouer de la flûte et danser ailleurs, s'ils avaient mis à trop haut prix leurs chansons. Elles sont pourtant bien belles et bien utiles. Ce sont ces chansonniers qui distinguent un peuple barbare et féroce d'un peuple civilisé et doux.

89. L'OISEAU RETROUVÉ [1].

A droite, paysage, bout de roche, masse informe de pierres, dont la cime est couverte de plantes et d'arbustes. Sur ce massif, c'est une cuvette soutenue par des enfants debout, et dont les eaux sont reçues dans un bassin. Au-devant du massif, jeune homme s'avançant bêtement vers une vieille qui le regarde et semble lui dire : « C'est l'oiseau de ma fille. » Au pied du bassin, vers la gauche, cette fille est étendue à terre, la tête et la partie supérieure du corps tournées vers le porteur d'oiseau, et le bras droit appuyé sur sa cage ouverte. On voit à ses pieds un mouton et un panier de fleurs. Tout cela est insignifiant. Ces enfants sont beaucoup trop grands pour une scène aussi puérile, si elle est réelle ; si c'est une allégorie, elle est plate. La fille paraît avoir vingt ans passés, le jeune homme dix-huit à dix-neuf ans : scène froide et mauvaise, où la misère de l'idéal n'est point rachetée par le faire.

90. LE MUSICIEN CHAMPÊTRE [2].

Je m'établis sur la bordure, et je vais de la droite à la gauche. Ce sont d'abord de grands rochers assez près de moi. Je les laisse. Sur la saillie d'un de ces rochers, j'aperçois un paysan assis, et un peu au-dessous de ce paysan, une paysanne assise aussi. Ils regardent l'un et l'autre vers le même côté ; ils semblent écouter, et ils écoutent en effet un jeune musicien qui joue, à quelque distance, d'une espèce de mandoline. Le paysan, la paysanne et le musicien ont quelques moutons autour d'eux. Je continue mon chemin ; je quitte à regret le musicien, parce que j'aime la musique, et que celui-ci a un air d'enthousiasme qui attache. Il s'ouvre une percée, d'où mon œil s'égare dans le lointain. Si j'allais plus loin, j'entrerais dans un bocage ; mais je suis arrêté par une large mare d'eaux qui me font sortir de la toile.

Cela est froid, sans couleur, sans effet. Tous ces tableaux de Le Prince n'offrent qu'un mélange désagréable d'ocre et de

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 2 pouces de large.
2. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 2 pouces de large.

cuivre. On ne dira pas que l'éloge me coûte, car j'en vais faire un très-étendu du petit musicien. La tête en est charmante, d'un caractère particulier et d'une expression rare. C'est l'ingénuité des champs fondue avec la verve du talent. Cette belle tête est un peu portée en avant. Les cheveux blonds, frisés, ramenés sur son front, y forment une espèce de bourrelet ébouriffé, comme les Anciens l'ont fait au soleil et à quelques-unes de leurs statues. Pour moi, qui ne retiens d'une composition musicale qu'un beau passage, qu'un trait de chant ou d'harmonie qui m'a fait frissonner; d'un ouvrage de littérature, qu'une belle idée, grande, noble, profonde, tendre, fine, délicate ou forte et sublime, selon le genre et le sujet; d'un orateur, qu'un beau mouvement; d'un historien, qu'un fait que je ne réciterais pas sans que mes yeux s'humectent et que ma voix s'entrecoupe; et qui oublie tout le reste, parce que je cherche moins des exemples à éviter que des modèles à suivre; parce que je jouis plus d'une belle ligne, que je ne suis dégoûté par deux mauvaises pages; que je ne lis que pour m'amuser ou m'instruire; que je rapporte tout à la perfection de mon cœur et de mon esprit; et que, soit que je parle, réfléchisse, lise, écrive ou agisse, mon but unique est de devenir meilleur; je pardonne à Le Prince tout son barbouillage jaune, dont je n'ai plus d'idée, en faveur de la belle tête de ce *Musicien champêtre*. Je jure qu'elle est fixée pour jamais dans mon imagination, à côté de celle de *l'Amitié* de Falconet. Aussi cette tête est-elle celle qu'un habile sculpteur se serait félicité d'avoir donnée à un Hésiode, à un Orphée qui descendrait des monts de Thrace la lyre à la main, à un Apollon réfugié chez Admète; car je persiste toujours à croire qu'il faut à la sculpture quelque chose de plus un, de plus pur, de plus rare, de plus original qu'à la peinture. En effet, parmi tant de figures qui font si bien sur la toile, combien s'en rappelle-t-on qui puissent soutenir le marbre? Mais dites-moi, mon ami, où trouve-t-on ces caractères de tête-là? Quel est le travail de l'imagination qui les produit? Où en est l'idée? Viennent-elles tout entières à la fois, ou est-ce le résultat successif du tâtonnement et de plusieurs traits isolés? Comment l'artiste juge-t-il; comment jugeons-nous nous-même de leur convenance avec la chose? Pourquoi nous étonnent-elles? Qu'est-ce qui fait dire à l'artiste:

C'est cela? Entre tant de physionomies caractéristiques de la colère, de la fureur, de la tendresse, de l'innocence, de la frayeur, de la fermeté, de la grandeur, de la décence, des vices, des vertus, des passions, en un mot, de toutes les affections de l'âme, y en aurait-il quelques-unes qui les désigneraient d'une manière plus évidente et plus forte? Dans ces dernières, y aurait-il certains traits fins, subtils et cachés, faciles à sentir quand on les a sous les yeux, infiniment difficiles à retenir quand on ne les voit plus, impossibles à rendre par le discours; ou serait-ce de ces physionomies rares et des traits spécifiques et particuliers de ces physionomies, que seraient empruntées ces imitations qui nous confondent et qui nous font appeler les poëtes, les peintres, les musiciens, les statuaires du nom d'inspirés? Qu'est-ce donc que l'inspiration? L'art de lever un pan du voile et de montrer aux hommes un coin ignoré, ou plutôt oublié du monde qu'ils habitent. L'inspiré est lui-même incertain quelquefois si la chose qu'il annonce est une réalité ou une chimère, si elle exista jamais hors de lui. Il est alors sur la dernière limite de l'énergie de la nature de l'homme, et à l'extrémité des ressources de l'art. Mais comment se fait-il que les esprits les plus communs sentent ces élans du génie, et conçoivent subitement ce que j'ai tant de peine à rendre? L'homme le plus sujet aux accès de l'inspiration pourrait lui-même ne rien concevoir à ce que j'écris du travail de son esprit et de l'effort de son âme, s'il était de sang-froid, j'entends; car si son démon venait à le saisir subitement, peut-être trouverait-il les mêmes pensées que moi, peut-être les mêmes expressions; il dirait, pour ainsi dire, ce qu'il n'a jamais su; et c'est de ce moment seulement qu'il commencerait à m'entendre. Malgré l'impulsion qui me presse, je n'ose me suivre plus loin, de peur de m'enivrer et de tomber dans des choses tout à fait inintelligibles. Si vous avez quelque soin de la réputation de votre ami, et que vous ne vouliez pas qu'on le prenne pour un fou, je vous prie de ne pas confier cette page à tout le monde. C'est pourtant une de ces pages du moment, qui tiennent à un certain tour de tête qu'on n'a qu'une fois.

91. UNE FILLE CHARGE UNE VIEILLE DE REMETTRE UNE LETTRE.

92. UN JEUNE HOMME RÉCOMPENSE LE ZÈLE DE LA VIEILLE[1].

Au premier, la jeune fille est assise à gauche sur des carreaux, et on la voit de face, selon l'usage de l'artiste, parfaitement bien agencée, quoique extraordinairement chamarrée de perles et d'autres parures; mise tout à fait de goût, mais froide de visage. J'en dis autant de la vieille. Quant à l'action, elle est tout à fait équivoque. Est-ce la vieille qui apporte une lettre, ou à qui l'on donne une lettre à porter? Il n'y a que vous, monsieur Le Prince, qui le sachiez; car ces deux femmes tiennent la lettre, sans que je puisse deviner celle qui la lâchera. L'action, le mouvement, l'air empressé de la vieille pour partir, me l'auraient peut-être appris; mais cela n'y est pas. La jeune fille m'aurait tiré de perplexité en tenant sa lettre cachetée d'une main, et de l'autre faisant sa leçon à la vieille; mais cela n'y était pas. Vous avez pris le moment équivoque et le moment insipide. Et puis une tête de jeune fille est si belle à peindre! une tête de vieille prête tant à l'art! pourquoi ne s'en être pas occupé? Comme cela est faible et monotone! Si vous n'entendez que les étoffes et l'ajustement, quittez l'Académie, et faites-vous fille de boutique *aux Traits galants*[2], ou maître tailleur à l'Opéra. A vous parler sans déguisement, tous vos grands tableaux de cette année sont à faire, et toutes vos petites compositions ne sont que de riches écrans, de précieux éventails. On n'a d'autre intérêt à les regarder que celui qu'on prend à l'accoutrement bizarre d'un étranger qui passe dans la rue, ou qui se montre pour la première fois au Palais-Royal ou aux Tuileries. Quelque bien ajustées que soient vos figures, si elles l'étaient à la française, on les passerait avec dédain.

Au second, à droite et de face, le jeune homme assis, tenant sur ses genoux la lettre déployée, et donnant de l'autre main une pièce d'or à la vieille. Même richesse d'ajustement, même platitude de têtes qui voudraient être peintes, et qui ne le sont pas. Si un Tartare, un Cosaque, un Russe voyaient cela, ils diraient

1. Deux petits ovales faisant pendant.

2. Enseigne d'un magasin de modes de la rue Saint-Honoré.

à l'artiste : Tu as pillé toutes nos garde-robes ; mais tu n'as pas connu une de nos passions. Autre moment mal choisi. Il me semble que celui où le jeune homme lit la lettre, où il s'attendrit, où le cœur lui bat, où il retient la vieille par le bras, où le trouble et la joie se confondent sur son visage, où la vieille, qui s'y connaît, l'observe malignement, valait beaucoup mieux à rendre. Monsieur Le Prince, vous êtes sans idées, sans finesse et sans âme. Vous pouvez, M. La Grenée et vous, vous prendre par la main. Est-ce ainsi qu'on trace les passions? Est-ce que ces gens du Nord ont le cœur et les sens glacés ? J'avais entendu dire que non. Il faut que l'artiste soit encore plus malade cette année qu'il y a deux ans. Cela est d'une négligence, d'une mollesse de pinceau, d'une paresse de tête qui fait pitié.

93. UNE JEUNE FILLE ENDORMIE, SURPRISE PAR SON PÈRE ET SA MÈRE [1].

La jeune fille est couchée ; sa gorge est découverte ; elle a des couleurs. Sa tête repose sur deux oreillers couverts d'une peau de mouton. Il paraît que ses cuisses sont séparées. Elle a le bras gauche dans ce lit et le bras droit sur la couverture, qui se plisse beaucoup à la séparation des deux cuisses, et la main posée où la couverture se plisse. Son vieux père et sa vieille mère sont debout au pied du lit, tout à fait dans l'ombre ; le père plus sur le fond ; il impose silence à la mère qui veut parler. A droite, sur le devant, c'est un panier d'œufs renversés et cassés. Sur cette inscription qu'on lit dans le livret, *Une Jeune fille endormie, surprise par son père et sa mère,* on cherche des traces d'un amant qui s'échappe ou qui s'est échappé, et l'on n'en trouve point. On regarde l'impression du père et de la mère pour en tirer quelque indice, et ils n'en révèlent rien. On s'arrête donc sur la petite fille. Que fait-elle? qu'a-t-elle fait? On n'en sait rien. Elle dort. Se repose-t-elle d'une fatigue voluptueuse? cela se peut. Le père et la mère, appelés par quelques soupirs aussi involontaires qu'indiscrets, reconnaîtraient-ils aux couleurs vives de leur fille, au mouvement de sa gorge, au désordre de sa couche, à la mollesse d'un

1. Tableau de 2 pieds 2 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

de ses bras, à la position de l'autre, qu'il ne faut pas différer à la marier? cela est vraisemblable. Ce panier d'œufs renversés et cassés est-il hiéroglyphique? Quoi qu'il en soit, la dormeuse est sans grâce et sans intérêt. La peau de mouton sur laquelle sa tête repose est parfaitement traitée; le désordre des oreillers et des couvertures, on ne saurait mieux. Mais comment se fait-il que cette fille et son lit soient si fortement éclairés et que les ténèbres les plus épaisses obscurcissent tout le reste de la composition? Lorsque Rembrandt oppose des clairs du plus grand éclat à des noirs tout à fait noirs, il n'y a pas à s'y tromper, on voit que c'est l'effet nécessaire d'un local particulier et de choix. Mais ici la lumière est diffuse. D'où vient cette lumière? Comment se répand-elle sur certains objets, et s'éteint-elle sur les autres? Pourquoi n'en aperçoit-on pas le moindre reflet? D'où naît cette division du jour et de la nuit telle que dans la nature même, au cercle terminateur de l'ombre et de la lumière, elle n'existe pas aussi tranchée? Il faut d'aussi bons yeux pour voir le fond et découvrir le père et la mère, qui sont toutefois au pied du lit et sur le devant, que de pénétration pour deviner le sujet qui les amène! Monsieur Le Prince, vous avez cherché un effet piquant; mais il faut d'abord être vrai dans son technique et clair dans sa composition. Encore une fois le père et la mère auraient-ils eu quelque suspicion de la conduite de leur fille? Seraient-ils venus à dessein de la surprendre avec un amant? Reconnaîtraient-ils, au désordre de la couche, qu'ils étaient arrivés trop tard? Le père espérerait-il s'y prendre mieux une autre fois, et serait-ce là le motif du geste qu'il fait à sa femme? Voilà ce qui me vient à l'esprit, parce que je ne suis plus malin. Mais d'autres ont d'autres idées. Tous ces plis, l'endroit où ils se pressent;... eh bien, ces plis, cet endroit, cette main; après? est-ce qu'une fille de cet âge-là n'est pas maîtresse d'user dans son lit de toutes ses lumières secrètes sans que ses parents doivent s'en inquiéter? Ce n'est donc pas cela. Qu'est-ce donc? Voyez, monsieur Le Prince, quand on est obscur, combien on fait imaginer et dire de sottises! J'ai dit que la tête de la fille était maussade; mais cela n'empêche pas qu'elle ne soit, ainsi que sa gorge, de très-bonne couleur. J'ai dit que le père et la mère étaient dans l'ombre sans qu'on sût pourquoi; mais cela n'empêche pas qu'ils ne soient moelleusement tou-

chés et que ce morceau, à tout prendre, ne l'emporte sur les autres du même artiste. Il est certainement plus soigné, mieux peint et plus fini.

94. AUTRE BONNE AVENTURE[1].

On voit la retraite d'un Russe, Tartare ou autre; à droite, le Tartare debout a la main appuyée sur une massue hérissée de pointes. Quel est ici l'usage de cette massue? Ce personnage est silencieux, grave et tranquille. Il a une physionomie sauvage, fière et imposante; figure supérieurement ajustée; draperies bien raides et bien lourdes; grands et longs plis bien droits, comme les affectent toutes les étoffes d'or et d'argent. Sa femme, vue de profil, est assise, en allant vers la gauche. C'est une assez jolie mine; elle a de l'ingénuité et de la finesse avec des traits qui ne sont pas les nôtres. Elle regarde fixement la diseuse de bonne aventure en qui pareillement la coiffure, les draperies, les vêtements sont à merveille. Celle-ci tient la main de la jeune femme. Elle lui parle; mais elle n'a point le caractère faux et rusé de son métier. C'est une vieille comme une autre. Sur le fond, entre ces deux femmes, deux esclaves froides et pauvres. Vers l'angle gauche, une cassolette sur son pied. Entre la femme et le mari, sur le fond, un bouclier, un faisceau de flèches, un drapeau déployé, le tout faisant masse ou trophée. Il ne manque à cette composition que des têtes qui soient peintes. Les figures plates ressemblent à de belles et riches images collées sur toile. C'est une faiblesse de pinceau, un négligé, un manque d'effet qui désespèrent. C'est dommage, car tout est naturellement ordonné; les personnages, le Tartare surtout, bien posés; les objets bien distribués; la femme tartare, en fourrure rouge, a les pieds posés sur un coussin.

95. LE CONCERT[2].

Composition charmante, certes, un des plus jolis tableaux du Salon si les têtes étaient plus vigoureuses. Mais pourquoi la

1. Tableau de 2 pieds 2 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

2. Tableau de 2 pieds 2 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large. — Il y a un *Concert russe* de Le Prince au musée d'Angers.

monotonie de ces têtes? pourquoi ces visages si plats, si plats, si faibles, si faibles, qu'à peine y remarque-t-on du relief? Est-ce que, n'ayant plus la même nature sous les yeux, l'artiste n'a pu se servir de la nôtre pour suppléer les passages et les tons? C'est du reste une élégance, une richesse, une variété d'ajustements qui étonne. On voit à gauche, assis à terre, un esclave qui frappe avec des baguettes une espèce de tympanon. Au-dessus de lui, plus sur le fond, un autre musicien qui pince les cordes d'une espèce de mandoline. Au centre du tableau, une portion de buffet, un personnage qui écoute. Cet homme assurément aime fort la musique [1]. Debout, le coude gauche posé sur l'extrémité du même meuble, une femme; ah ! quelle femme! qu'elle est molle, qu'elle est voluptueuse et molle! qu'elle est belle! qu'elle est naturelle et vraie de position! c'est une élégance, une grâce de la tête aux pieds, qui enchantent. On ne se lasse point de la voir. Plus vers la gauche, à côté d'elle, nonchalamment étendu sur un bout de sopha, son mari ou son amant. Les maris de ce pays-là ressemblent peut-être mieux qu'ici à des amants. Il a le corps et les jambes jetés vers l'extrémité gauche du tableau; il est appuyé sur un de ses coudes et la tête avancée vers les concertants. On lui voit de l'attention et du plaisir. Les têtes sont ici mieux touchées, mais non de manière à se soutenir contre le reste. Ces têtes plates, monotones et faibles, au-dessus de ces étoffes riches et vigoureuses, vous blessent. Il faut que l'artiste éteigne ses étoffes ou fortifie ses têtes. S'il prend le premier parti, la composition sera d'accord et tout à fait mauvaise; s'il prend le second, il y aura harmonie, unité et beauté. Monsieur La Grenée, venez, regardez les draperies de Doyen, de Vien et de Le Prince; et vous concevrez la différence d'une belle étoffe et d'une étoffe neuve : l'une récrée la vue; l'éclat dur et cru de l'autre la fatigue. Un bel exemple, pour les élèves, du secret de désaccorder toute une composition, c'est ce rideau vert et dur que Le Prince a tendu au côté gauche de la sienne. Encore un mot, mon ami, sur cette femme charmante. Vous la rappelez-vous? Elle est svelte; elle est ajustée à ravir; la tête en est on ne peut plus gracieuse et

1. Cet homme assurément *n'aime pas* la musique.

MOLIÈRE, *Amphitryon*, act. I, sc. II.

bien coiffée; et sa gorge, entourée de perles, est d'un ragoût infini.

96. LE CABACK, OU ESPÈCE DE GUINGUETTE AUX ENVIRONS DE MOSCOU.

Je n'ai jamais pu le découvrir.

97. PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE QUITTANT LES JOUETS DE L'ENFANCE POUR SE LIVRER A L'ÉTUDE.

Tableau médiocre, mais excellente leçon pour un enfant.

98. PORTRAIT D'UNE FEMME QUI BRODE AU TAMBOUR.

Dur, sec et mauvais. Ce chien est un morceau d'éponge fine trempée dans du blanc grisâtre. Il a couru après l'ancien faire de Chardin. Eh! oui, il l'attrapera!

99. PORTRAIT D'UNE FILLE QUI VIENT DE RECEVOIR UNE LETTRE ET UN BOUQUET.

Je vous avais prédit, monsieur Le Prince, que vous n'aviez plus qu'un pas à faire pour tomber au pont Notre-Dame; et vous y voilà. Quand il faut peindre à pleines couleurs, colorier, arrondir, faire des chairs, Le Prince n'y est plus.

De tout ce qui précède, que s'ensuit-il? Que le principal mérite de Le Prince est de bien habiller. On ne peut lui refuser cet éloge; il n'y a pas un de ses tableaux où il n'y ait une ou deux figures bien habillées. Mais il colorie mal; ses tons sont bis, couleur de pain d'épice et de brique. Sa manière de peindre n'est ni faite ni décidée. Son dessin n'est pas correct. Ses caractères de tête ne sont pas intéressants. Il règne dans tous ses tableaux une monotonie déplaisante. On en a vu vingt, et l'on croit que c'est toujours le même. La partie de l'effet y est tout à fait négligée. On les regarde froidement; on les quitte comme on les regarde. Sa touche est lourde; sa manière de faire est pénible et heurtée. Dans ses paysages, les feuilles des arbres sont pesantes, matérielles, et faites sans ragoût, sans verve. Il n'y a pas, dans tout ce qu'il a exposé, une étincelle de feu, bien moins un trait de verve.

Qu'est-ce que ses trois grands tableaux, faits pour la tapisserie? Rien, ou médiocre, et d'une insupportable monotonie. L'ennui et le bâillement vous prenaient en approchant du grand pan de muraille qu'ils couvraient. Je bâille encore d'y penser. Il y régnait un effet, un ton de couleur si identique, que les trois n'en faisaient qu'un.

Otez du tableau du *Réveil des enfants* ce petit enfant nu, qui est à terre; le reste est mauvais.

Même jugement de l'*Oiseau retrouvé*, du *Musicien champêtre*, de la *Fille endormie*, du portrait de la *Dame qui brode*, de celui de la *Demoiselle qui vient de recevoir une lettre.*

Le *Concert* est le meilleur. Il y a une figure de femme charmante, bien habillée, bien ajustée, et d'un caractère de tête attrayant. Morceau très-agréable, s'il y avait plus d'effet; car il est bien composé, et le faire en est meilleur qu'aux autres.

Les figures de la *Bonne Aventure* sont bien habillées; mais la couleur n'y est pas.

Même mérite et même défaut à la *Fille qui remet une lettre à la vieille*, et son pendant.

Si cet artiste n'eût pas pris ses sujets dans des mœurs et des coutumes, dont la manière de se vêtir, les habillements, ont une noblesse que les nôtres n'ont pas, et sont aussi pittoresques que les nôtres sont gothiques et plats, son mérite s'évanouirait. Substituez aux figures de Le Prince des Français ajustés à la mode de leur pays; et vous verrez combien les mêmes tableaux, exécutés de la même manière, perdront de leur prix, n'étant plus soutenus par des détails, des accessoires aussi favorables à l'artiste et à l'art. A la jolie petite femme du *Concert* substituez une de nos élégantes avec ses rubans, ses pompons, ses falbalas, sa coiffure; et vous verrez le bel effet que cela produira, combien ce tableau deviendra pauvre et de petite manière. Tout le charme, tout l'intérêt sera détruit; et l'on daignera à peine s'y arrêter.

En effet, quoi de plus mesquin, de plus barbare, de plus mauvais goût que notre accoutrement français, et les robes de nos femmes? Dites-moi; que peut-on faire de beau, en introduisant dans une composition des poupées fagotées comme cela! Cela serait d'un bel effet, surtout dans une composition tragique. Comment leur donner la moindre noblesse, la moindre gran-

deur! Au contraire, l'habillement des Orientaux, des Asiatiques, des Grecs, des Romains, développe le talent du peintre habile, et augmente celui du peintre médiocre.

A la place de cette figure de Tartare qui est à la droite dans le tableau de la *Bonne Aventure*, et qui est si richement, si noblement vêtue, imaginez un de nos Cent-Suisses; et vous sentirez tout le plat, tout le ridicule de ce dernier personnage.

Oh! que nous sommes petits et mesquins! Quelle différence de ce bonnet triangulaire, noir, dont nous sommes affublés, au turban des Turcs, au bonnet des Chinois!

Mettez à César, Alexandre, Caton, notre chapeau et notre perruque; et vous vous tiendrez les côtes de rire; si vous donnez au contraire l'habit grec ou romain à Louis XV, vous ne rirez pas. Le ridicule ne vient donc pas du vice de costume. Il est le même de part et d'autre.

Il n'y a point de tableau de grand maître qu'on ne dégradât, en habillant les personnages, en les coiffant à la française, quelque bien peint, quelque bien composé qu'il fût d'ailleurs. On dirait que de grands événements, de grandes actions ne soient pas faits pour un peuple aussi bizarrement vêtu; et que les hommes dont l'habit est si ginguet ne puissent avoir de grands intérêts à démêler. Il ne fait bien qu'aux marionnettes. Une diète de ces marionnettes-là ferait à merveille la parade d'une assemblée consulaire. On n'imaginerait jamais un grain de cervelle dans toutes ces têtes-là. Pour moi, plus je les regarderais, plus je leur verrais de petites ficelles attachées au haut de leurs têtes.

Faites-y attention, et vous prononcerez qu'un caractère de tête fier, noble, pathétique et terrible, ne va point sous votre perruque ou votre chapeau. Vous ne pouvez être que de petits furibonds. Vous ne pouvez que jouer la gravité, la majesté.

Si nos peintres et nos sculpteurs étaient forcés désormais de puiser leurs sujets dans l'histoire de France moderne; je dis moderne, car les premiers Francs avaient conservé dans leur manière de se vêtir quelque chose de la simplicité du vêtement antique; la peinture et la sculpture s'en iraient bientôt en décadence.

Imaginez, en un tas à vos pieds, toute la dépouille d'un Européen, ces bas, ces souliers, cette culotte, cette veste, cet

habit, ce chapeau, ce col, ces jarretières, cette chemise; c'est une friperie. La dépouille d'une femme serait une boutique entière. L'habit de nature, c'est la peau; plus on s'éloigne de ce vêtement, plus on pèche contre le goût. Les Grecs si uniment vêtus ne pouvaient même souffrir leurs vêtements dans les arts. Ce n'était pourtant qu'une ou deux pièces d'étoffes négligemment jetées sur le corps.

Je vous le répète, il ne faudrait qu'assujettir la peinture et la sculpture à notre costume pour perdre ces deux arts si agréables, si intéressants, si utiles même à plusieurs égards, surtout si on ne les emploie pas à tenir constamment sous les yeux des peuples ou des actions déshonnêtes ou des atrocités de fanatisme, qui ne peuvent servir qu'à corrompre les mœurs ou embéguiner les hommes, à les empoisonner des plus dangereux préjugés.

Je voudrais bien savoir ce que les artistes à venir, dans quelques milliers d'années, pourront faire de nous; surtout si des érudits sans esprit et sans goût les réduisent à l'observation rigoureuse de notre costume.

Le tableau de la *Paix*, de M. Hallé, vient ici très-bien à l'appui de ce que je dis. Ce tableau fait rire. C'est en grand une assemblée de médecins et d'apothicaires, dignes du théâtre lorsqu'on y joue le *Médecin malgré lui*. Mais transportez la scène de Paris à Rome; de l'Hôtel de Ville au milieu du sénat. A ces foutus sacs rouges, noirs, emperruqués, en bas de soie bien tirés, bien roulés sur le genou, en rabats, en souliers à talons, substituez-moi de graves personnages à longues barbes, à tête, bras et jambes nus, à poitrines découvertes, en longues, fluentes et larges robes consulaires. Donnez ensuite le même sujet au même peintre, tout médiocre qu'il est; et vous jugerez de l'intérêt et du parti qu'il en tirera; à condition pourtant qu'il ferait descendre autrement sa Paix. Cette Paix aurait tout aussi bien fait de rester où elle était, que de s'en venir d'un air aussi maussade, aussi dépourvue de grâce qu'elle l'est dans ce plat tableau, soit dit en passant et par apostille.

J'avais déjà effleuré quelque part cette question de nos vêtements [1]; mais il me restait sur le cœur quelque chose dont

1. Dans les *Entretiens sur la Poésie dramatique;* t. VII, p. 375.

il fallait absolument que je me soulageasse. Voilà qui est fait; et vous pouvez compter que je n'y reviendrai plus que par occasion. La belle figure que ferait le buste de MM. Trudaine, de Saint-Florentin ou de Clermont, à côté de celui de Massinissa!

GUERIN.

100. PLUSIEURS PETITS TABLEAUX PEINTS A L'HUILE, EN MINIATURE, DONT PLUSIEURS D'APRÈS L'ÉCOLE D'ITALIE.

Peu de chose, jolies images, bien précieuses, jolis dessus de tabatières; trop bien pour l'hôtel de Jaback, pas assez bien pour l'Académie. Cependant, comme cela a été fait d'après beau, le premier coup d'œil vous en plaît. L'effet de l'ensemble, l'intérêt de l'action, la position, le caractère, l'expression des figures, la distribution, les groupes, l'entente des lumières, quelque chose même du dessin et de la couleur sont restés. Mais arrêtez, entrez dans les détails; il n'y a plus ni finesse, ni pureté, ni correction; vous prenez Guerin par l'oreille, vous le mettez à genoux, et vous lui faites faire amende honorable à de grands maîtres si maltraités.

Pour le *Bureau de loterie* et d'autres morceaux de même grandeur, et de l'invention de l'artiste, ils ne seront pas décrits; non, de par Dieu! ils ne le seront pas; et vous entendez de reste ce que cela veut dire.

Bon soir, mon ami; à la prochaine fois Robert. Celui-ci me donnera de l'ouvrage; mais quand une fois j'en serai quitte, les autres ne me tiendront guère. *Vale iterum, et patiens esto.*

ROBERT[1].

C'est une belle chose, mon ami, que les voyages; mais il faut avoir perdu son père, sa mère, ses enfants, ses amis, ou

1. Hubert Robert, né à Paris en 1733, mort dans la même ville le 15 avril 1808, avait été reçu académicien le 26 juillet 1766, à son retour de Rome. Ses ouvrages ont été gravés par Saint-Non, Châtelain, Janinet, Léonard, Martini, Maugain, Le Veau, etc. Il a lui-même gravé. Il serait intéressant de retrouver les décors qu'il avait peints pour le théâtre de Voltaire, à Ferney.

n'en avoir jamais eu, pour errer, par état, sur la surface du globe. Que diriez-vous du propriétaire d'un palais immense, qui emploierait toute sa vie à monter et à descendre des caves aux greniers, des greniers aux caves, au lieu de s'asseoir tranquillement au centre de sa famille? C'est l'image du voyageur. Cet homme est sans morale, ou il est tourmenté par une espèce d'inquiétude naturelle qui le promène malgré lui. Avec un fond d'inertie plus ou moins considérable, Nature, qui veille à notre conservation, nous a donné une portion d'énergie qui nous sollicite sans cesse au mouvement et à l'action. Il est rare que ces deux forces se tempèrent si également, qu'on ne prenne pas trop de repos et qu'on ne se donne pas trop de fatigue. L'homme périt engourdi de mollesse ou exténué de lassitude. Au milieu des forêts l'animal s'éveille, poursuit sa proie, l'atteint, la dévore et s'endort. Dans les villes où une partie des hommes sont sacrifiés à pourvoir aux besoins des autres, l'énergie qui reste à ceux-ci se jette sur différents objets. Je cours après une idée, parce qu'un misérable court après un lièvre pour moi. Si dans un individu il y a disette d'inertie et surabondance d'énergie, l'être est saisi de violence comme par le milieu du corps, et jeté par une force innée sous la ligne ou sous l'un des pôles : c'est Anquetil[1], qui s'en va jusqu'au fond

1. Anquetil du Perron (Abraham-Hyacinthe), né à Paris le 7 décembre 1731, et mort le 17 janvier 1805 : le hasard lui fait découvrir, dans les bibliothèques publiques, quelques feuilles calquées sur un manuscrit zend du *Vendidad-Sadé,* et il forme le projet de parcourir l'Inde pour découvrir les livres sacrés des Parses. On préparait, en 1754, au port de Lorient, une expédition pour cette contrée. Le jeune Anquetil, sans fortune, sans ressources, ne peut obtenir son passage gratuit, et s'embarque en qualité de soldat; il apprend le persan moderne, le sanscrit; il parcourt un espace de douze cents lieues dans les déserts brûlants, et arrive à pied à Surate, où il trouve enfin les prêtres qui possédaient les livres qu'il cherchait. Mais la loi leur défend de donner connaissance des livres sacrés aux hommes d'une autre religion; et ce n'est qu'à force de persévérance qu'il parvient à vaincre les scrupules d'un *Destour* (prêtre parse) du Guzarate, qui lui enseigne le *zend* et le *pehlevy.* Il étudie avec tant d'ardeur, qu'en 1759 il termine la traduction du vocabulaire de ces langues, du *Vendidad-Sadé,* etc.; et il revient à Paris le 4 mai 1762 avec cent quatre-vingts manuscrits. Il publie successivement le *Zend-Avesta,* recueil des livres sacrés des Parses; la *Législation orientale;* des *Recherches historiques sur l'Inde;* l'*Inde en rapport avec l'Europe,* etc.; et peu de temps avant sa mort, il donne la traduction, du persan en latin, des *Oupnek'hat* ou secrets qu'il ne faut point révéler.

Anquetil ne fut pas moins remarquable par son instruction que par l'austérité de ses mœurs et par un désintéressement dont on connaît peu d'exemples. Il refusa

de l'Indoustan, étudier la langue sacrée du Brame. Voilà le cerf qu'il eût poursuivi jusqu'à extinction de chaleur, s'il fût resté dans l'état de Nature. Nous ignorons la cause secrète de nos efforts les plus héroïques. Celui-ci vous dira qu'il est consumé du désir de connaître; qu'il s'éloigne de sa patrie par zèle pour elle; et que, s'il s'est arraché des bras d'un père et d'une mère, et s'en va parcourir, à travers mille périls, des contrées lointaines, c'est pour en revenir chargé de leurs utiles dépouilles. N'en croyez rien. Surabondance d'énergie qui le tourmente. Le sauvage Moncacht-Apé répondra au chef d'une nation étrangère qui lui demande : « Qui es-tu? d'où viens-tu? que cherches-tu avec tes cheveux courts? — Je viens de la nation des Loutres. Je cherche de la raison, et je te visite afin que tu m'en donnes. Mes cheveux sont courts, pour n'en être pas embarrassé; mais mon cœur est bon. Je ne te demande pas des vivres, j'en ai pour aller plus loin; et quand j'en manquerais, mon arc et mes flèches m'en fourniraient plus qu'il ne m'en faut. Pendant le froid, je fais comme l'ours qui se met à couvert; et l'été j'imite l'aigle qui se promène pour satisfaire sa curiosité. Est-ce qu'un homme qui est seul et qui marche le jour doit te faire peur? » Mon cher Apé, tout ce que tu dis là est fort beau; mais crois que tu vas, parce que tu ne peux pas rester. Tu surabondes en énergie, et tu décores cette force secrète qui te meut, tandis que tes camarades dorment étendus sur la terre,

en Angleterre 30,000 livres de sa traduction du *Zend-Avesta,* et, quoique dans la plus grande détresse, il rejeta constamment les secours qui lui furent offerts.

Dans une lettre qu'il écrivit de Paris aux brames pour les engager à traduire en persan les anciens livres de l'Inde, il décrit ainsi sa manière de vivre : « Du pain avec du fromage, le tout valant 4 sous de France ou le douzième d'une roupie, et de l'eau de puits, voilà ma nourriture journalière. Je vis sans feu, même en hiver; je couche sans draps, sans lit de plumes; mon linge de corps n'est ni changé, ni lessivé; je subsiste de mes travaux littéraires, sans revenu, sans traitement, sans places; je n'ai ni femmes, ni enfants, ni domestiques. Privé de biens, exempt aussi des liens de ce monde, seul, absolument libre, mais très-ami de tous les hommes et surtout des gens de probité, dans cet état, faisant rude guerre à mes sens, je triomphe des attraits du monde, ou je les méprise. »

Anquetil fut nommé membre de l'Institut lors de sa réorganisation; mais il donna bientôt sa démission en refusant de prêter serment aux *Constitutions de l'Empire.* On assure qu'il refusa la décoration de la *Légion d'honneur,* alléguant que tout chef de gouvernement se rend coupable en établissant des distinctions sociales, et tout citoyen en y participant. (Br.)

du nom le plus noble que tu peux imaginer. Eh! oui, grand Choiseul, vous veillez pour le bonheur de la patrie! Bercez-vous bien de cette idée-là. Vous veillez, parce que vous ne sauriez dormir. Quelquefois cette cruelle énergie bout au fond du cœur de l'homme, et l'homme s'ennuie jusqu'à ce qu'il ait aperçu l'objet de sa passion ou de son goût. Quelquefois il erre soucieux, inquiet, promenant ses regards autour de lui, saisissant tout, renonçant à tout, prenant, quittant toutes sortes d'instruments et de vêtements, jusqu'à ce qu'il ait rencontré celui qu'il cherche, et que l'énergie naturelle et secrète ne lui désigne pas, car elle est aveugle. Il y en a, et malheureusement c'est le grand nombre, qu'elle élance sur tout, et qui n'ont, d'ailleurs, aucune aptitude à rien. Ces derniers sont condamnés à se mouvoir sans cesse sans avancer d'un pas. Il arrive aussi qu'un malheur, la perte d'un ami, la mort d'une maîtresse, coupent le fil qui tenait le ressort tendu. Alors l'être part, et va tant que ses pieds le peuvent porter. Tout coin de la terre lui est égal. S'il reste, il périt à la place. Quand l'énergie de Nature se replie sur elle-même, l'être malheureux, mélancolique, pleure, gémit, sanglote, pousse des cris par intervalle, se dévore et se consume. Si, distraite par des motifs également puissants, elle tire l'homme en deux sens contraires, l'homme suit une ligne moyenne, sur laquelle il s'arme d'un pistolet ou d'un poignard; une direction intermédiaire, qui le conduit la tête la première au fond d'une rivière ou d'un précipice. Ainsi finit la lutte d'un cœur indomptable et d'un esprit inflexible. O bienheureux mortels, inertes, imbéciles, engourdis! vous buvez, vous mangez, vous dormez, vous vieillissez, et vous mourez sans avoir joui, sans avoir souffert, sans qu'aucune secousse ait fait osciller le poids qui vous pressait sur le sol où vous êtes nés. On ne sait où est la sépulture de l'être énergique. La vôtre est toujours sous vos pieds.

Mais à quoi bon, me direz-vous, cet écart sur les voyageurs et les voyages? Quel rapport de ces idées, vraies ou fausses, avec les ruines de Robert? Comme ces ruines sont en grand nombre, mon dessein était de les enchâsser dans un cadre qui palliât la monotonie des descriptions, de les supposer existantes en quelque contrée, en Italie, par exemple, et d'en faire un supplément à M. l'abbé Richard. Pour cet effet, il fallait lire son

Voyage d'Italie[1]. Je l'ai lu sans pouvoir y glaner une misérable ligne qui me servît. De dépit, j'ai dit : « Oh! la belle chose que les voyages! » et dans l'indignation que je ressens encore du petit esprit superstitieux de cet auteur, vous me permettrez, s'il vous plaît, d'ajouter : « Dom Richard, est-ce que tu t'imagines que ce tas d'impertinences qui forment ta Mythologie obtiendra des hommes une croyance éternelle? Si ton livre passe, ce n'était pas la peine de l'écrire; s'il dure, ne vois-tu pas que tu te traduis à la postérité comme un sot; et lorsque le temps aura brisé les statues, détruit les peintures, amoncelé les édifices dont tu m'entretiens, quelle confiance l'avenir accordera-t-il aux récits d'une tête rétrécie et embéguinée des notions les plus ridicules? »

Tout ce que j'ai recueilli de l'abbé Richard, c'est que, le pied hors du temple, l'homme religieux disparaît, et que l'homme se retrouve plus vicieux dans la rue.

C'est qu'il y a, dans une certaine contrée, des marchands de bonnes actions qui cèdent à des coquins ce qu'ils en ont de trop pour quelques pièces d'argent qu'ils en reçoivent; espèce de commerce fort extraordinaire.

C'est qu'en Savoie, où toute imposition est assise sur les fonds, la population est telle, que tout le pays ne semble qu'une grande ville.

C'est qu'ici[2] un sénateur fait adopter, par autorité du sénat, un fils naturel, qui succède au nom, aux armes, à la fortune, à tous les priviléges de la légitimité, et peut devenir doge.

C'est qu'ailleurs[3] on peut aller se choisir un héritier à l'hôpital même des Enfants-Trouvés; c'est que les noms des grandes familles s'y perpétuent par le sort qui assigne à un enfant du Conservatoire toutes les prérogatives d'un sénateur décédé sans héritier immédiat.

« Et Robert?

— *Piano, di grazia;* Robert viendra tout à l'heure. »

C'est qu'au milieu des plus sublimes modèles en tout genre,

1. *Description historique et critique de l'Italie;* Dijon, 1766, 6 vol. in-12; ou Paris, 1770, 6 vol. in-12.

2. A Gênes. (D.)

3. A Bologne. (D.)

la peinture et la sculpture tombent en Italie. On y fait de belles copies, aucun bon ouvrage.

C'est que Le Quesnoy répondit à un amateur éclairé qui le regardait travailler, et qui craignait qu'il ne gâtât son ouvrage pour le vouloir plus parfait : « Vous avez raison, vous qui ne voyez que la copie; mais j'ai aussi raison [1], moi qui poursuis l'original qui est dans ma tête. » Ce qui est tout voisin de ce qu'on raconte de Phidias, qui, projetant un Jupiter, ne contemplait aucun objet naturel qui l'aurait placé au-dessous de son sujet : il avait dans l'imagination quelque chose d'ultérieur à Nature. Deux faits qui viennent à l'appui de ce que je vous écrivais dans le préambule de ce Salon ; et passons à présent à Robert, si vous le voulez.

Robert est un jeune artiste qui se montre pour la première fois. Il revient d'Italie, d'où il a rapporté de la facilité et de la couleur. Il a exposé un grand nombre de morceaux, entre lesquels il y en a d'excellents, quelques-uns médiocres, presque pas un mauvais. Je les distribuerai en trois classes : les tableaux, les esquisses et les dessins.

TABLEAUX.

103. UN GRAND PAYSAGE DANS LE GOUT DES CAMPAGNES D'ITALIE [2].

Je voudrais revoir ce morceau hors du Salon. Je soupçonne les compositions des artistes de souffrir autant du côté du mérite, par le voisinage et l'opposition des unes aux autres, que du côté de leurs dimensions, par l'étendue du lieu où elles sont exposées. Un tableau tel que celui-ci, d'une grandeur considérable, n'y paraît qu'une toile ordinaire. J'avais jeté hors du Salon des ouvrages que j'ai retrouvés seuls, isolés, et pour lesquels il m'a semblé que j'avais eu trop de dédain. La *Tête de Pompée présentée à César* [3] était quelque chose sur le chevalet de l'artiste ; rien sur la muraille du Louvre. Nos yeux fatigués,

1. V. le *Paradoxe sur le Comédien,* t. VIII, p. 366.
2. De 8 pieds 9 pouces de large sur 7 pieds 7 pouces de haut.
3. Par La Grenée; v. ci-dessus, p. 68.

éblouis par tant de faires différents, sont-ils mauvais juges? Quelque composition vigoureusement coloriée et d'un grand effet nous servirait-elle de règle? Y rapporterions-nous toutes les autres, qui deviendraient pauvres et mesquines par la comparaison avec ce modèle? Ce qu'il y a de certain, c'est que si je vous disais que ce marmouset de César de La Grenée était plus grand que nature, vous n'en croiriez rien. Mais pourquoi l'étendue du lieu ne produit-elle pas le même effet sur tous les tableaux indistinctement? Pourquoi, tandis qu'il y en a de grands que je trouve petits, y en a-t-il de petits que je trouve grands? Pourquoi, dans telle esquisse qui n'est guère plus grande que ma main, les figures prennent-elles six, sept, huit, neuf pieds de hauteur, et dans telle ou telle composition, même estimée, des figures qui ont réellement cette proportion, la perdent-elles et se réduisent-elles de moitié? Il faut chercher l'explication de ce phénomène, ou dans les figures mêmes, ou dans le rapport de ces figures avec les êtres environnants. Dans tout tableau, l'orteil du Satyre endormi se mesure. Il y a le pâtre, il y a la paille, sous cette forme ou sous une autre[1]. Allez voir l'*Offrande à l'Amour* de Greuze, et vous me direz ce que sa figure principale devient à côté des arbres énormes qui l'environnent[2].

Dans ce grand ou petit tableau de Robert, on voit à droite un bout d'ancienne architecture ruinée. A la face de cette ruine, qui regarde le côté gauche, dans une grande niche, l'artiste a placé une statue. Du piédestal de cette statue coule une fontaine dont un bassin reçoit les eaux. Autour de ce bassin il y a quelques figures d'hommes et d'animaux. Un pont jeté du côté droit au côté gauche de la scène, et coupant en deux toute la composition, laisse en devant un assez grand espace, et dans la pro-

1. Cette allusion sera expliquée dans les *Miscellanea artistiques* (article sur un livre de Webb sur la peinture).

2. Diderot se trompe sans doute en attribuant ce tableau à Greuze. *La Première Offrande à l'Amour*, dont il a rendu compte dans le Salon de 1761, est de Carle Van Loo. (Br.) — Il s'agit bien d'un tableau de Greuze sous le titre : *Une jeune fille qui fait sa prière au pied de l'autel de l'amour*, qui a appartenu au duc de Choiseul, puis au prince de Conti, et qui a fait en dernier lieu partie de la galerie du marquis d'Hertford; il a été gravé deux fois, dans la galerie du duc de Choiseul et par Macret. L'observation de Diderot s'y rapporte évidemment. Il fait les mêmes reproches qu'ici dans le *Salon de 1769*. Nous avons, en nous reportant à ce jugement, remplacé aussi les « *autres* énormes » par les « arbres. »

fondeur du tableau, au loin, un beaucoup plus grand encore. On voit couler les eaux d'une rivière sous ce pont; elles s'étendent en venant à vous. La rive de ces eaux, ces eaux, et le pont forment trois plans bien distincts et un espace déjà fort vaste. Sur ces eaux, à gauche, au-devant du pont, on aperçoit un bateau. Le fond est une campagne où l'œil va se promener et se perdre. Le côté gauche, au delà du bateau, est terminé par quelques arbres.

La fabrique de la droite, la statue, le bassin, la rive, en un mot toute cette moitié de la composition est bien de couleur et d'effet. Le reste, pauvre, terne, gris, effacé, l'ouvrage d'un écolier qui a mal fini ce que le maître avait bien commencé. Mais pour sentir combien le tout est faible, on n'a qu'à jeter l'œil sur un Vernet, ou plutôt cela n'est pas nécessaire. Ce n'est pas une de ces productions équivoques qu'on ne puisse juger que par un modèle de comparaison.

Le redoutable voisin que ce Vernet! Il fait souffrir tout ce qu'il approche, et rien ne le blesse. C'est celui-là, monsieur Robert, qui sait, avec un art infini, entremêler le mouvement et le repos, le jour et les ténèbres, le silence et le bruit! Une seule de ces qualités, fortement prononcée, dans une composition, nous arrête et nous touche. Quel ne doit donc pas être l'effet de leur réunion et de leur contraste? Et puis, sa main docile à la variété, à la rapidité de son imagination, vous dérobe toujours la fatigue. Tout est vigoureux comme dans la nature, et rien ne se nuit comme dans la nature. Jamais il ne paraît qu'on ait sacrifié un objet pour en faire valoir un autre. Il règne partout une âme, un esprit, un souffle dont on pourrait dire, comme Virgile ou Lucrèce, de l'œuvre entière de la création :

Deum namque ire per omnes
Terrasque, tractusque maris, cœlumque profundum :
Hinc pecudes, armenta, viros, genus omne ferarum,
Quemque sibi tenues nascentem arcessere vitas.
Scilicet huc reddi deinde, ac resoluta referri
Omnia; nec morti esse locum.

VIRGIL. *Georg.* lib. IV, v. 220 et seq.

« C'est la présence d'un Dieu qui se fait sentir sur la surface de la terre, au fond des mers, dans la vaste étendue des cieux;

c'est de là que les hommes, les animaux, les troupeaux, les bêtes féroces reçoivent l'élément subtil de la vie. Tout s'y résout, tout en émane, et la mort n'a lieu nulle part. »

Tout ce que vous rencontrerez dans les poëtes du développement du chaos et de la naissance du monde lui conviendra. Dites de lui :

> Spiritus intus alit, totamque infusa per artus
> Mens agitat molem, et magno se corpore miscet.
>
> VIRGIL. *Æneid.* lib. VI, v. 726, 727.

« C'est un esprit qui vit au dedans, qui se répand dans toute la masse, qui la meut, et s'unit au grand tout. »

Et l'on n'en rabattra pas un mot.

101. UN PONT SOUS LEQUEL ON DÉCOUVRE LES CAMPAGNES DE SABINE, A QUARANTE LIEUES DE ROME.

LES RUINES DU FAMEUX PORTIQUE DU TEMPLE DE BALBEC, A HÉLIOPOLIS[1].

Imaginez, sur deux grandes arches cintrées, un pont de bois, d'une hauteur et d'une longueur prodigieuses. Il touche d'un bout à l'autre de la composition, et occupe la partie la plus élevée de la scène. Brisez la rampe de ce pont dans son milieu, et ne vous effrayez pas, si vous le pouvez, pour les voitures qui passent dans cet endroit. Descendez de là. Regardez sous les arches, et voyez dans le lointain, à une grande distance de ce premier pont, un second pont de pierre qui coupe la profondeur de l'espace en deux, laissant entre l'une et l'autre fabrique une énorme distance. Portez vos yeux au-dessus de ce second pont, et dites-moi, si vous le savez, quelle est l'étendue que vous découvrez. Je ne vous parlerai point de l'effet de ce tableau. Je vous demanderai seulement sur quelle toile vous le croyez peint. Il est sur une très-petite toile, sur une toile d'un pied dix pouces de large, sur un pied cinq pouces de haut.

Au pendant, c'est à droite une colonnade ruinée; un peu

1. Deux tableaux d'environ 1 pied 10 pouces de large sur 1 pied 5 pouces de haut.

plus vers la gauche, et sur le devant, un obélisque entier; puis la porte d'un temple. Au delà de cette porte, une partie symétrique à la première. Au-devant de la ruine entière, un grand escalier qui règne sur toute sa longueur, et d'où l'on descend de la porte du temple au bas de la composition. Faible, faible; de peu d'effet. Le précédent est l'ouvrage de l'imagination. Celui-ci est une copie de l'art. Ici on n'est arrêté que par l'idée de la puissance éclipsée des peuples qui ont élevé de pareils édifices. Ce n'est pas de la magie du pinceau, c'est des ravages du temps que l'on s'entretient.

102. RUINE D'UN ARC DE TRIOMPHE, ET AUTRES MONUMENTS[1].

L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes. Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. A l'instant, la solitude et le silence règnent autour de nous. Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus; et voilà la première ligne de la poétique des ruines.

A droite, c'est une grande fabrique étroite, dans le massif de laquelle on a pratiqué une niche, occupée de sa statue. Il reste de chaque côté de la niche une colonne sans chapiteau. Plus sur la gauche, et vers le devant, un soldat est étendu à plat ventre sur des quartiers de pierre, la plante des pieds tournée vers la fabrique de la droite, la tête vers la gauche, d'où s'avance à lui un autre soldat, avec une femme qui porte entre ses bras un petit enfant. On voit au delà, sur le fond, des eaux; au delà des eaux, vers la gauche, entre des arbres et du paysage, le sommet d'un dôme ruiné; plus loin, du même côté, une arcade tombant de vétusté; près de cette arcade, une colonne sur son piédestal; autour de cette colonne, des masses de pierres informes; sous l'arcade, un escalier qui con-

1. Tableau de 4 pieds 2 pouces de haut sur 4 pieds 3 pouces de large; devait être placé dans les appartements de Bellevue.

duit vers la rive du lac; au delà, un lointain, une campagne; au pied de l'arcade, une figure; plus sur le devant, au bord des eaux, une autre figure. Je ne caractérise point ces figures, si peu soignées qu'on ne sait ce que c'est, hommes ou femmes, moins encore ce qu'elles font. Ce n'est pourtant pas à cette condition qu'on anime les ruines. Monsieur Robert, soignez vos figures. Faites-en moins, et faites-les mieux. Surtout, étudiez l'esprit de ce genre de figures, car elles en ont un qui leur est propre. Une figure de ruine n'est pas la figure d'un autre site.

106. GRANDE GALERIE ÉCLAIRÉE DU FOND[1].

O les belles, les sublimes ruines! Quelle fermeté, et en même temps quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau! Quel effet! quelle grandeur! quelle noblesse! Qu'on me dise à qui ces ruines appartiennent, afin que je les vole : le seul moyen d'acquérir quand on est indigent. Hélas! elles font peut-être si peu de bonheur au riche stupide qui les possède; et elles me rendraient si heureux! Propriétaire indolent! époux aveugle! quel tort te fais-je, lorsque je m'approprie des charmes que tu ignores ou que tu négliges! Avec quel étonnement, quelle surprise je regarde cette voûte brisée, les masses surimposées à cette voûte! Les peuples qui ont élevé ce monument, où sont-ils? que sont-ils devenus? Dans quelle énorme profondeur obscure et muette mon œil va-t-il s'égarer? A quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à cette ouverture! L'étonnante dégradation de lumière! comme elle s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes! comme ces ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond! on ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire. Que j'ai peu vécu! que ma jeunesse a peu duré!

C'est une grande galerie voûtée et enrichie intérieurement d'une colonnade qui règne de droite et de gauche. Vers le milieu de sa profondeur, la voûte s'est brisée, et montre au-dessus de sa fracture les débris d'un édifice surimposé. Cette

1. Tableau de 4 pieds 3 pouces de large sur 3 pieds 1 pouce de haut; appartenait au prince de Conti.

longue et vaste fabrique reçoit encore la lumière par son ouverture du fond. On voit à gauche, en dehors, une fontaine; au-dessus de cette fontaine, une statue antique assise; au-dessous du piédestal de cette statue, un bassin élevé sur un massif de pierre; autour de ce bassin, au-devant de la galerie, dans les entre-colonnements, une foule de petites figures, de petits groupes, de petites scènes très-variées. On puise de l'eau, on se repose, on se promène, on converse. Voilà bien du mouvement et du bruit. Je vous en dirai mon avis ailleurs, monsieur Robert; tout à l'heure. Vous êtes un habile homme. Vous excellerez, vous excellez dans votre genre. Mais étudiez Vernet. Apprenez de lui à dessiner, à peindre, à rendre vos figures intéressantes; et puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poétique. Vous l'ignorez absolument. Cherchez-la. Vous avez le faire, mais l'idéal vous manque. Ne sentez-vous pas qu'il y a trop de figures ici; qu'il en faut effacer les trois quarts? Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme, qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée, m'aurait affecté davantage. L'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir. Je n'aurais jamais pu me défendre d'aller rêver sous cette voûte, de m'asseoir entre ces colonnes, d'entrer dans votre tableau. Mais il y a trop d'importuns. Je m'arrête. Je regarde. J'admire et je passe. Monsieur Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidents qu'elles montrent; et je vais vous en dire ce qui m'en viendra sur-le-champ.

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux

pas mourir! et j'envie un faible tissu de fibres et de chair, à une loi générale qui s'exécute sur le bronze! Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!

Si le lieu d'une ruine est périlleux, je frémis. Si je m'y promets le secret et la sécurité, je suis plus libre, plus seul, plus à moi, plus près de moi. C'est là que j'appelle mon ami. C'est là que je regrette mon amie. C'est là que nous jouirons de nous, sans trouble, sans témoins, sans importuns, sans jaloux. C'est là que je sonde mon cœur. C'est là que j'interroge le sien, que je m'alarme et me rassure. De ce lieu, jusqu'aux habitants des villes, jusqu'aux demeures du tumulte, au séjour de l'intérêt, des passions, des vices, des crimes, des préjugés, des erreurs, il y a loin.

Si mon âme est prévenue d'un sentiment tendre, je m'y livrerai sans gêne. Si mon cœur est calme, je goûterai toute la douceur de son repos.

Dans cet asile désert, solitaire et vaste, je n'entends rien; j'ai rompu avec tous les embarras de la vie. Personne ne me presse et ne m'écoute. Je puis me parler tout haut, m'affliger, verser des larmes sans contrainte.

Sous ces arcades obscures, la pudeur serait moins forte dans une femme honnête; l'entreprise d'un amant tendre et timide, plus vive et plus courageuse. Nous aimons, sans nous en douter, tout ce qui nous livre à nos penchants, nous séduit et excuse notre faiblesse.

« Je quitterai le fond de cet antre et j'y laisserai la mémoire importune du moment, » dit une femme, et elle ajoute :

« Si l'on m'a trompée et que la mélancolie m'y ramène, je m'abandonnerai à toute ma douleur. La solitude retentira de ma plainte. Je déchirerai le silence et l'obscurité de mes cris, et lorsque mon âme sera rassasiée d'amertumes, j'essuierai mes larmes de mes mains, je reviendrai parmi les hommes et ils ne soupçonneront pas que j'ai pleuré. »

Si je te perdais jamais, idole de mon âme; si une mort inopinée, un malheur imprévu te séparait de moi, c'est ici que je voudrais qu'on déposât ta cendre et que je viendrais converser avec ton ombre.

Si l'absence nous tient éloignés, j'y viendrai rechercher la même ivresse qui avait si entièrement, si délicieusement disposé de nos sens; mon cœur palpitera de rechef; je rechercherai, je retrouverai l'égarement voluptueux. Tu y seras, jusqu'à ce que la douce langueur, la douce lassitude du plaisir soit passée. Alors je me releverai; je m'en reviendrai; mais je n'en reviendrai pas sans m'arrêter, sans retourner la tête, sans fixer mes regards sur l'endroit où je fus heureux avec toi et sans toi. Sans toi! je me trompe; tu y étais encore; et à mon retour, les hommes verront ma joie; mais ils n'en devineront pas la cause. Que fais-tu à présent? où es-tu? n'y a-t-il aucun antre, aucune forêt, aucun lieu secret, écarté, où tu puisses porter tes pas et perdre aussi ta mélancolie?

O censeur, qui réside au fond de mon cœur, tu m'as suivi jusqu'ici! Je cherchais à me distraire de ton reproche, et c'est ici que je t'entends plus fortement. Fuyons ces lieux. Est-ce le séjour de l'innocence? est-ce celui du remords? C'est l'un et l'autre, selon l'âme qu'on y porte. Le méchant fuit la solitude; l'homme juste la cherche. Il est si bien avec lui-même!

Les productions des artistes sont regardées d'un œil bien différent, et par celui qui connaît les passions, et par celui qui les ignore. Elles ne disent rien à celui-ci. Que ne disent-elles point à moi? L'un n'entrera point dans cette caverne que je cherchais; il s'écartera de cette forêt où je me plais à m'enfoncer. Qu'y ferait-il? il s'y ennuierait.

S'il me reste quelque chose à dire sur la poésie des ruines, Robert m'y ramènera.

Le morceau dont il s'agit ici est le plus beau de ceux qu'il a exposés. L'air y est épais; la lumière chargée de la vapeur des lieux frais et des corpuscules que des ténèbres visibles nous y font discerner; et puis cela est d'un pinceau si doux, si moelleux, si sûr! C'est un effet merveilleux produit sans effort. On ne songe pas à l'art. On admire, et c'est de l'admiration même que l'on accorde à la nature.

109. INTÉRIEUR D'UNE GALERIE RUINÉE[1].

A droite une colonnade; debout sur les débris ou restes

1. Petit ovale.

d'une voûte brisée, un homme enveloppé dans son manteau; sur une assise inférieure de la même fabrique, au pied de cet homme, une femme courbée qui se repose. Au bas, à l'angle, vers l'intérieur de la galerie, groupe de paysans et de paysannes entre lesquelles une qui porte une cruche sur sa tête. Au-devant de ce groupe, dont on n'aperçoit que les têtes, femme qui ramène un cheval. Le reste des figures de ce côté est masqué par un grand piédestal qui soutient une statue. De ce piédestal sort une fontaine dont les eaux tombent dans un vaste bassin. Vers les bords de ce bassin, sur le fond, femme avec une cruche à la main, une corbeille de linges mouillés sur sa tête et s'en allant vers une arcade qui s'ouvre sur la scène et l'éclaire. Sous cette arcade, paysan monté sur sa bête et faisant son chemin. En tournant de là vers la gauche, fabriques ruinées, colonnes qui tombent de vétusté et grand pan de vieux mur. Le côté droit étant éclairé par la lumière qui vient de dessous l'arcade, on pense bien que le côté gauche est tout entier dans la demi-teinte. Au pied du grand pan de vieux mur, sur le devant, paysan assis à terre et se reposant sur la gerbe qu'il a glanée; et puis des masses de pierres détachées et autres accessoires communs à ce genre.

Ce qu'il y a de remarquable dans ce morceau, c'est la vapeur ondulante et chaude qu'on voit au haut de l'arcade; effet de la lumière arrêtée, brisée, réfléchie par la concavité de la voûte.

PETITE, TRÈS-PETITE RUINE[1].

A droite, le toit en pente d'un hangar adossé à une muraille. Sous ce hangar couvert de paille, des tonneaux, les uns pleins apparemment et couchés, d'autres vides et debout. Au-dessus du toit, l'excédant du mur dégradé et couvert de plantes parasites. A l'extrémité à gauche, au haut de ce mur, un bout de balustrade à pilastres ruinés. Sur ce bout de balustrade, un pot de fleurs. Attenant à cette fabrique, une ouverture ou espèce de porte dont la fermeture, faite de poutrelles assemblées à claire-voie, à demi ouverte, fait angle droit en devant, avec le côté de la fabrique qui lui sert d'appui. Au delà de cette porte,

1. Comprise sans doute dans le numéro collectif 112.

ne autre fabrique de pierre, en ruine. Par derrière celle-ci, une troisième fabrique; sur le fond, un escalier qui conduit à une vaste étendue d'eaux qui se répandent et qu'on aperçoit par l'ouverture qui sépare les deux fabriques. A gauche, une quatrième fabrique de pierre faisant face à celle de la droite et en retour avec celles du fond. A la façade de cette dernière, une mauvaise figure de saint dans sa niche; au bas de la niche, la goulotte d'une fontaine dont les eaux sont reçues dans une auge. Sur l'escalier de bois qui descend à la rivière, une femme avec sa cruche. A l'auge, une autre femme qui lave. La partie supérieure de la fabrique de la gauche est aussi dégradée et revêtue de plantes parasites. L'artiste a encore décoré son extrémité supérieure d'un autre pot de fleurs. Au-dessous de ce pot il a ouvert une fenêtre et fiché dans le mur, aux deux côtés de cette fenêtre, des perches sur lesquelles il a mis des draps à sécher. Tout à fait à gauche, la porte d'une maison ; au dedans de la maison, les bras appuyés sur le bas de la porte, une femme qui regarde ce qui se passe dans la rue.

Très-bon petit tableau; mais exemple de la difficulté de décrire et d'entendre une description. Plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile. D'abord l'étendue que notre imagination donne aux objets est toujours proportionnée à l'énumération des parties. Il y a un moyen sûr de faire prendre à celui qui nous écoute un puceron pour un éléphant; il ne s'agit que de pousser à l'excès l'anatomie circonstanciée de l'atome vivant. Une habitude mécanique très-naturelle, surtout aux bons esprits, c'est de chercher à mettre de la clarté dans leurs idées; en sorte qu'ils exagèrent et que le point dans leur esprit est un peu plus gros que le point décrit, sans quoi ils ne l'apercevraient pas plus au dedans d'eux-mêmes qu'au dehors. Le détail, dans une description, produit à peu près le même effet que la trituration. Un corps remplit dix fois, cent fois moins d'espace ou de volume en masse qu'en molécules. M. de Réaumur ne s'en est pas douté; mais faites-vous lire quelques pages de son *Traité des insectes*, et vous y démêlerez le même ridicule qu'à mes descriptions. Sur celle qui précède, il n'y a personne qui n'accordât plusieurs pieds en carré à une petite ruine grande comme la main. Je crois avoir déjà quelque part déduit de là

une expérience qui déterminerait la grandeur relative des images dans la tête de deux artistes ou dans la tête d'un même artiste en différents temps. Ce serait de leur ordonner le dessin net et distinct, et le plus petit qu'ils pourraient, d'un objet susceptible d'une description détaillée. Je crois que l'œil et l'imagination ont à peu près le même champ, ou peut-être, au contraire, que le champ de l'imagination est en raison inverse du champ de l'œil. Quoi qu'il en soit, il est impossible que le presbyte et le myope, qui voient si diversement en nature, voient de la même manière dans leurs têtes. Les poëtes, prophètes et presbytes, sont sujets à voir les mouches comme des éléphants; les philosophes, myopes, à réduire les éléphants à des mouches. La poésie et la philosophie sont les deux bouts de la lunette.

108. GRAND ESCALIER QUI CONDUIT A UN ANCIEN PORTIQUE[1].

Sur le fond et dans le lointain, à droite, une pyramide, puis l'escalier. Au côté droit de l'escalier, à sa partie supérieure, un obélisque; au bas, sur le devant, deux hommes poussant un tronçon de colonne, que quatre chevaux n'ébranleraient pas : absurdité palpable. Sur les degrés, une figure d'homme qui monte; vers le milieu, une figure de femme qui descend; au haut, un petit groupe d'hommes et de femmes qui conversent. A gauche, une grande fabrique, une colonnade, un péristyle dont la façade s'enfonce dans le tableau. Les degrés de l'escalier aboutissent à cette façade. La partie inférieure de cette fabrique est en niches. Ces niches sont remplies de statues. Des groupes de figures, qu'on a peine à discerner, sont répandus dans les entre-colonnements de la partie supérieure. On y entrevoit un homme enveloppé dans son manteau, assis, et les jambes pendantes en dehors. Derrière lui, debout, quelques autres personnages. Au bas d'une petite façade, en retour de cette colonnade, l'artiste a étendu à terre un passager, qui se repose parmi des fragments de colonnes.

C'est bien un morceau de Robert, et ce n'est pas un des

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 2 pieds 9 pouces de large.

moins bons. Je n'ajouterai rien de plus; car il faudrait revenir sur les mêmes éloges, qui vous fatigueraient autant à lire que moi à les écrire. Souvenez-vous seulement que toutes ces figures, tous ces groupes insignifiants, prouvent évidemment que la poétique des ruines est encore à faire.

110. LA CASCADE TOMBANT ENTRE DEUX TERRASSES, AU MILIEU D'UNE COLONNADE. — UNE VUE DE LA VIGNE-MADAME, A ROME.

LA CASCADE. Morceau froid, sans verve, sans invention, sans effet; mauvaises eaux tombant en nappes par les vides d'arcades formées sur un plan circulaire; et ces nappes si uniformes, si égales, si symétriques, si compassées sur l'espace qui leur est ouvert, qu'on dirait qu'ainsi que les espaces, elles ont été assujetties aux règles de l'architecture. Quoi! monsieur Robert, de bonne foi, vous les avez vues comme cela? Il n'y avait pas une seule pierre disjointe qui variât le cours et la chute de ces eaux? pas le moindre fétu qui l'embarrassât? Je n'en crois rien; et puis on ne sait ce que c'est que vos figures. Au sortir des arcades, les eaux sont reçues dans un grand bassin. Derrière cette fabrique il y a des arbres. Qu'ils sont lourds ces arbres, épais, négligés, inélégants, maussades! et d'un vert de vessie plus cru!... Les feuilles ressemblent à des taches vertes dentelées par les bords. C'est pis qu'aux paysages du pont ou de la communauté de Saint-Luc. Ils ne servent qu'à faire sentir que ceux que vous avez desséchés à la gauche de votre composition sont beaucoup mieux, ou ceux-ci à rendre les premiers plus mauvais; comme on voudra. Mais vous, mon ami, convenez qu'à la manière dont je juge un artiste que j'aime, que j'estime, et qui montre vraiment un grand talent, même dans ce morceau, on peut compter sur mon impartialité.

LA VIGNE-MADAME. Mauvais, selon moi... — Mais cela est en nature. — Cela n'est point en nature. Les arbres, les eaux, les rochers sont en nature; les ruines y sont plus que les bâtiments, mais n'y sont pas tout à fait; et quand elles y seraient, faut-il rendre servilement la nature? S'il s'agissait d'un dessin à placer dans l'ouvrage d'un voyageur, il n'y aurait pas le mot à dire; il faut alors une exactitude rigoureuse. Imaginez à gauche

une longue suite d'arcades qui s'en vont en s'enfonçant dans la toile parallèlement au côté droit, et en diminuant de hauteur selon les lois de la perspective. Imaginez à droite une autre enfilade d'arcades qui s'en vont du côté gauche, sur le devant, diminuant pareillement de hauteur; en sorte que ces deux enfilades ont l'air de deux grands triangles rectangles posés sur leurs moyens côtés: effet le plus ingrat à l'œil; effet dont il était si aisé de déranger la symétrie. Les premières arcades sont éclairées, et forment la partie supérieure et le fond du tableau. Les autres sont dans la demi-teinte, et forment la partie inférieure et le devant. Celles-ci soutiennent une large chaussée qui conduit en montant, le long des premières, jusqu'au sommet des arcades inférieures du devant. Sous ces arcades inférieures, ce sont des laveuses, d'autres femmes occupées, des enfants, du feu; au-devant, à gauche, du linge étendu sur des cordes. Là, tout à fait sur le devant, des eaux qui viennent de dessous les arcades. Au bord de ces eaux rassemblées, sur une langue de terre à gauche, d'autres figures d'hommes, de femmes, d'enfants, de pêcheurs. Au haut de la chaussée pratiquée sur les arcades inférieures, quelques groupes. Tout à fait sur le fond, à droite au delà des arcades, du paysage; des arbres; et Dieu sait quels arbres? Il manque encore bien des choses, et de technique, et d'idéal à cet artiste, pour être excellent; mais il a de la couleur et de la couleur vraie; mais il a le pinceau hardi, facile et sûr. Il ne tient qu'à lui d'acquérir le reste. Je lui dirais en deux mots, sur la poésie de son genre : monsieur Robert, souvent on reste en admiration à l'entrée de vos ruines; faites ou qu'on s'en éloigne avec effroi, ou qu'on s'y promène avec plaisir.

107. LA COUR DU PALAIS ROMAIN, QU'ON INONDE DANS LES GRANDES CHALEURS, POUR DONNER DE LA FRAICHEUR AUX GALERIES QUI L'ENVIRONNENT[1].

On voit, par l'ouverture des arcades, les galeries tourner autour de la cour du palais, que l'artiste a peinte inondée. Il n'y a ici ni figures ni accessoires poétiques. C'est le bâtiment

1. Tableau de 4 pieds 3 pouces de large sur 3 pieds 1 pouce de haut.

pur et simple. On ne peut se tirer avec succès d'un pareil sujet que par la magie de la peinture. Aussi Robert l'a-t-il fait. Son tableau est très-beau et de très-grand effet. Le dessous des galeries est très-vaporeux. Si j'osais hasarder une observation, je dirais que la partie inférieure des voûtes, à gauche sur le devant, m'a paru seulement un peu trop obscure, trop noire. J'y aurais désiré quelque faible lueur d'une lumière réfléchie par les eaux qui couvrent la cour. Mais c'est, comme on porte sa main sur les vases sacrés, que j'aventure cette critique, en tremblant. A une autre heure du jour, à une autre lumière, dans une autre exposition, peut-être ferais-je amende honorable au peintre.

101. PORT DE ROME, ORNÉ DE DIFFÉRENTS MONUMENTS D'ARCHITECTURE ANTIQUE ET MODERNE[1].

C'est le morceau de réception de l'artiste, et une belle chose. C'est un Vernet pour le faire et pour la couleur. Que n'est-il encore un Vernet pour les figures et le ciel ! Les fabriques sont de la touche la plus vraie; la couleur de chaque objet est ce qu'elle doit être, soit réelle, soit locale. Les eaux ont de la transparence. Toute la composition vous charme.

On voit, au centre du tableau, la rotonde isolée; de droite et de gauche, sur le fond, des portions de palais; au-dessous de ces palais, deux immenses escaliers qui conduisent à une large esplanade pratiquée au devant de la rotonde, et de là à un second terre-plein pratiqué au-dessous de l'esplanade.

L'esplanade prend dans son milieu une forme circulaire; elle règne sur toute la largeur du tableau. Il en est de même du terre-plein, au-dessous d'elle. Le terre-plein est fermé par des bornes enchaînées. Au bas de la partie circulaire de l'esplanade, au niveau du terre-plein, il y a une espèce d'enfoncement ou de grotte. Du terre-plein on descend par quelques marches à la mer ou au port, dont la forme est un carré oblong. Les deux côtés longs de cet espace forment les deux grèves du port, qui s'étendent depuis le bas des deux grands escaliers jusqu'au bord de la toile. Ces grèves sont comme deux grands paral-

1. Tableau de 4 pieds 7 pouces de large sur 3 pieds 2 pouces de haut. — Est au Louvre sous le n° 484. Gravé dans l'*Histoire des Peintres*.

lélogrammes. On y voit des commerçants debout, assis, des ballots, des marchandises. A gauche, il y a, parallèlement au côté de la grève et du port, une façade de palais. Ce n'est pas tout; l'artiste a élevé, à chaque extrémité de l'esplanade, deux grands obélisques. On voit aussi ramper circulairement, contre la face extérieure de cette esplanade, un petit escalier étroit, dont les marches, contiguës aux marches du grand escalier, sont beaucoup plus élevées, et forment un parapet singulier pour les allants et les venants, qui peuvent descendre et remonter sans gêner la liberté des grands escaliers.

Ce morceau est très-beau; il est plein de grandeur et de majesté; on l'admire, mais on n'en est pas plus ému; il ne fait point rêver; ce n'est qu'une vue rare où tout est grand, mais symétrique. Supposez un plan vertical qui coupe par leur milieu la rotonde et le port, les deux portions qui seront de droite et de gauche de ce plan montreront les mêmes objets répétés. Il y a plus de poésie, plus d'accidents, je ne dis pas dans une chaumière, mais dans un seul arbre qui a souffert des années et des saisons, que dans toute la façade d'un palais. Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt. Tant il est vrai que, quel que soit le faire, point de vraie beauté sans l'idéal. La beauté de l'idéal frappe tous les hommes; la beauté du faire n'arrête que le connaisseur. Si elle le fait rêver, c'est sur l'art et l'artiste, et non sur la chose. Il reste toujours hors de la scène; il n'y entre jamais. La véritable éloquence est celle qu'on oublie. Si je m'aperçois que vous êtes éloquent, vous ne l'êtes pas assez. Il y a entre le mérite du faire et le mérite de l'idéal, la différence de ce qui attache les yeux et de ce qui attache l'âme.

105. ÉCURIE ET MAGASIN A FOIN, PEINTS D'APRÈS NATURE, A ROME[1].

Il est presque impossible de faire concevoir cette composition, et tout aussi malaisé d'en transmettre l'impression.

A gauche, c'est une voûte éclairée dans sa partie supérieure, par une lumière qui vient d'arcades soutenues sur des colonnes et chapiteaux corinthiens.

1. Tableau de 2 pieds 2 pouces de haut sur 1 pied 3 pouces de large.

La hauteur de cette voûte est coupée en deux; l'une éclairée et l'autre obscure.

La partie éclairée et supérieure est un grenier à foin, sur lequel on voit force bottes de paille et de foin, avec de jeunes paysans et de jeunes paysannes occupés à les ranger. Par derrière ces travailleurs, des fourches, une échelle renversée, et autres instruments, moitié enfoncés, moitié sortant de la paille et du foin. Une autre échelle dressée porte, par son pied, sur le devant du grenier, et par son extrémité supérieure, contre une poutre qui fait la corde de l'arc de la voûte. A cette poutre ou linteau, il y a une poulie avec sa corde et son crochet à monter la paille et le foin.

C'est donc toute la partie concave de l'édifice qui forme le grenier à foin; et c'est le reste qui forme l'écurie.

L'écurie, ou toute la portion de l'édifice, depuis le linteau qui forme la corde de l'arc de la voûte jusqu'au rez-de-chaussée, est obscure, ou dans la demi-teinte.

Il y a, au côté droit, une forte fabrique de charpente à claire-voie. C'est une espèce de fermeture commune à l'écurie et à une partie du grenier à foin. Cette fermeture est entr'ouverte.

A droite, du côté où la fermeture s'entr'ouvre, en dehors, un peu en deçà sur le devant, on voit deux paysans avec leurs chiens. Ils reviennent des champs. Un de leurs bœufs est tombé de lassitude. La charrue qui le masque n'en laisse voir que la tête et les cornes.

Dans l'écurie, les objets communs d'un pareil local, jetés pêle-mêle, très-pittoresquement; dégradation de lumière si parfaite; obscurité où tout se sépare, se discerne, se fait valoir. Ce n'est pas le jour, c'est la nuit qui circule entre les choses. Il y a, à l'entrée de l'écurie, deux chevaux de selle, avec un palefrenier.

Plus vers la gauche, c'est une voiture, attelée d'un cheval, chargée de nouvelles bottes de paille ou de foin, et couverte d'une grande toile. A côté de la voiture, son conducteur.

Une autre fabrique, faisant angle en retour avec la précédente, montre une seconde arcade, seulement fermée par en bas par un fort assemblage de charpente à claire-voie. Au dedans de cette arcade, assez de lumière pour discerner de grandes

ruines. On découvre, au mur latéral gauche, une statue colossale dans une niche. Proche du pied-droit de cette arcade, à terre, tout à fait à gauche, sur le devant, autour d'une paysanne accroupie, l'artiste a dispersé des paniers, des cruches, une cage à poulets.

Voilà un tableau du faire le plus facile et le plus vrai. C'est une variété infinie d'objets pittoresques, sans confusion ; c'est une harmonie qui enchante ; c'est une mélange sublime de grandeur, d'opulence et de pauvreté ; les objets agrestes de la chaumière entre les débris d'un palais! le temple de Jupiter, la demeure d'Auguste, transformée en écurie, en grenier à foin! L'endroit où l'on décidait du sort des nations et des rois, où des courtisans venaient en tremblant étudier le visage de leur maître, où trois brigands, peut-être, échangèrent entre eux les têtes de leurs amis, de leur père de leur mère, contre les têtes de leurs ennemis, qu'est-ce à présent? Une auberge de campagne, une ferme.

. . . . . Quantum est in rebus inane!

A. Persii Flacci. *Sat.* I, v. I.

Ce morceau est, ou je suis bien trompé, un des meilleurs de l'artiste. La lumière du grenier à foin est ménagée de manière à ne point trancher avec l'obscurité forte de l'écurie; et l'arcade latérale n'est ni aussi éclairée que le grenier, ni aussi sombre que le reste. Il y a un grand art, une merveilleuse intelligence de clair-obscur. Mais ce qui achève de confondre, c'est d'apprendre que ce tableau a été fait en une demi-journée. Regardez bien cela, monsieur Machy ; et brisez vos pinceaux.

Un jour que je considérais ce tableau, la lumière du soleil couchant venant à l'éclairer subitement par derrière, je vis toute la partie supérieure du grenier à foin teinte de feu ; effet très-piquant, que l'artiste aurait certainement essayé d'imiter, s'il en avait été témoin. C'était comme le reflet d'un grand incendie voisin, dont tout l'édifice était menacé. Je dois ajouter que cette lueur rougeâtre se mêlait si parfaitement avec les lumières, les ombres et les objets du tableau, que je demeurai persuadé qu'elle en était, jusqu'à ce que, le soleil venant à descendre sous l'horizon, l'effet disparût.

104. CUISINE ITALIENNE[1].

C'est une observation assez générale, qu'on devient rarement grand écrivain, grand littérateur, homme d'un grand goût, sans avoir fait connaissance étroite avec les Anciens. Il y a dans Homère et Moïse une simplicité, dont il faut peut-être dire ce que Cicéron disait du retour de Régulus à Carthage : *Laus temporum, non hominis.* C'est plus l'effet encore des mœurs que du génie. Des peuples avec ces usages, ces vêtements, ces cérémonies, ces lois, ces coutumes, ne pouvaient guère avoir un autre ton. Mais il y est, ce ton qu'on n'imagine pas ; et il faut l'aller puiser là, pour le transporter à nos temps, qui, très-corrompus, ou plutôt très-maniérés, n'en aiment pas moins la simplicité. Il faut parler des choses modernes à l'antique.

Pareillement, il est rare qu'un artiste excelle, sans avoir vu l'Italie ; et une observation qui n'est guère moins générale que la première, c'est que les plus belles compositions des peintres, les plus rares morceaux des statuaires, les plus simples, les mieux dessinés, du plus beau caractère, de la couleur la plus vigoureuse et la plus sévère, ont été faits à Rome, ou au retour de Rome.

Prétendre, avec quelques-uns, que c'est l'influence d'un plus beau ciel, d'une plus belle lumière, d'une plus belle nature, c'est oublier que ce que je dis, c'est en général, sans en excepter les bambochades, des tableaux de nuit et des temps de brouillards et d'orages.

Le phénomène s'explique beaucoup mieux, ce me semble, par l'inspiration des grands modèles, toujours présents en Italie. Là, quelque part que vous alliez, vous trouvez sur votre chemin Michel-Ange, Raphaël, le Guide, le Titien, le Corrége, le Dominiquin, ou quelqu'un de la familles des Carraches. Voilà les maîtres, dont on reçoit des leçons continuelles ; et ce sont de grands maîtres. Le Brun perdit sa couleur en moins de trois ans. Peut-être faudrait-il exiger des jeunes artistes un plus long séjour à Rome, afin de donner le temps au bon goût de se fixer à demeure. La langue d'un enfant, qui fait un voyage de province, se corrompt au bout de quelques semaines. Vol-

1. Tableau de 2 pieds 1 pouce de large sur 15 pouces de haut.

taire, relégué sur les bords du lac de Genève, y conserve toute la pureté, toute la force, toute l'élégance, toute la délicatesse de la sienne. Précautionnons donc nos artistes par un long séjour, par une habitude si invétérée, qu'ils ne puissent s'en départir contre l'absence des grands modèles, la privation des grands monuments, l'influence de nos petits usages, de nos petites mœurs, de nos petits mannequins nationaux. Si tout concourt à perfectionner, tout concourt à corrompre. Watteau fit bien de rester à Paris. Vernet ferait bien d'habiter les bords de la mer; Loutherbourg de fréquenter les campagnes. Mais que Boucher et Baudouin son gendre ne quittent point le quartier du Palais-Royal. Je serai bien surpris, si les ruines prochaines de Robert conservent le même caractère. Ce Boucher, que je viens de renfermer dans nos ruelles et chez les courtisanes, a fait, au retour de Rome, des tableaux qu'il faut voir, ainsi que les dessins qu'il a composés, lorsqu'il est revenu, de caprice, à son premier style, qu'il a pris en dédain... Et tout cela à la porte d'une cuisine.

Entrons dans cette cuisine; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos, et faisons place à ce bambin qui la suit avec peine; car ces degrés, de grosses pierres brutes, sont bien hauts pour lui. S'il tombe, voilà à sa gauche une petite barricade de bois qui sert de rampe, et qui l'empêchera de se blesser. Du bas de cette porte, je vois que cet endroit est carré, et que, pour en montrer l'intérieur, on a abattu le mur de la gauche. Je marche sur les débris de ce mur, et j'avance. Il vient, de l'entrée par laquelle nous sommes descendus, un jour faible qui éclaire quelque pièce adjacente. Tout ce côté, à cela près, est dans la demi-teinte. Au-dessus de cette entrée, il y a un bout de planche soutenu par des goussets, et sur cette planche des pots ventrus de différente capacité. Le reste de ce mur est nu. Au milieu de celui du fond, c'est la cheminée. Au côté droit de la cheminée, une espèce de banquette ou de coussin sert d'appui à deux enfants grandelets couchés sur le ventre, les coudes posés sur le coussin, le dos tourné au spectateur, le visage au foyer, et les pieds de l'un posés sur la dernière marche de l'entrée. On a dressé contre l'extrémité gauche de la banquette ou du coussin quelques ustensiles de cuisine. Trois marmites de terre de dif-

férentes grandeurs sont au fond de l'âtre. La plus grande, bouchée de son couvercle, soutenue sur un trépied, occupe l'angle gauche. C'est sous celle-ci que le gros brasier est ramassé. Les deux autres sont sur des cendres, et chauffent plus doucement. Proche du même coin de la cheminée, assise sur un billot, la vieille cuisinière est devant son feu. Il y a, entre elle et le mur du fond, un enfant debout. La hotte ou le manteau de la cheminée fait saillie sur le mur. Il fume dans cette cuisine; cela est du moins à présumer à une grande couverture de laine jetée sur le rebord de la cheminée. Cette couverture, relevée vers la gauche, laisse de ce côté tout le fond de l'âtre découvert, et pend vers la droite. C'est un chandelier de cuivre garni de sa chandelle, avec une théière qui l'arrête sur le bord de la cheminée, au milieu de laquelle il y a un petit miroir; et aux pieds de la cuisinière, sur le devant, entre elle et les enfants qui se chauffent, on voit un plat de terre, avec des raves [1] épluchées et rangées tout autour du plat. Au mur du fond, à gauche, à côté de la cheminée, à une assez grande hauteur, un enfoncement cintré, formant armoire, serre ou garde-manger, renferme des vaisseaux, des pots, du linge, des serviettes, dont un bout est pendant en dehors. Derrière la cuisine, sur le devant, un grand chien debout, maigre, hargneux, le nez presque en terre, de mauvaise humeur, la tête tournée et les yeux attachés vers l'angle antérieur du mur de la gauche, est tenté de chercher querelle à un chat dressé sur ses deux pattes appuyées contre les bords d'un cuvier à anses percées, où l'animal cherche s'il n'y a rien à escamoter. Cè mur latéral gauche est ouvert proche du fond d'une grande porte ou fenêtre très-éclairée. C'est de là que la cuisine tire son jour. On a pratiqué au haut de cette porte une espèce de petite fenêtre vitrée.

L'effet général de ce petit tableau est charmant. Je me suis complu à le décrire, parce que je me complaisais à me le rappeler. La lumière y est distribuée d'une manière tout à fait piquante. Tout y est presque dans la demi-teinte, rien dans les ténèbres. On y discerne sans fatigue les objets, même le

1. Naigeon et ses successeurs ont imprimé « saveurs »; nous ne nous croyons pas trop hardi en proposant la correction « raves. » Il faudrait voir le tableau; mais où est-il?

chat et le cuvier, qui, placés à l'angle antérieur du mur latéral gauche, sont au lieu le plus opposé à la lumière, le plus éloigné d'elle, et le plus sombre. Le jour fort qui vient de l'ouverture faite au même mur frappe le chien, le pavé, le dos de la cuisinière, l'enfant qui est debout proche d'elle, et la partie voisine de la cheminée. Mais le soleil étant encore assez élevé sur l'horizon, ce que l'on reconnaît à l'angle de ses rayons avec le pavé, tout en éclairant vivement la sphère d'objets compris dans la masse de sa lumière, laisse le reste dans une obscurité qui s'accroît à proportion de la distance de ce foyer lumineux. Cette pyramide de lumière, qui se discerne si bien dans tous les lieux qui ne sont éclairés que par elle, et qui semble comprise entre des ténèbres en-deçà et au-delà d'elle, est supérieurement imitée. On est dans l'ombre; on voit tout ombre autour de soi; puis l'œil, rencontrant la pyramide lumineuse où il discerne une infinité de corpuscules agités en tourbillons, la traverse, rentre dans l'ombre, et retrouve des corps ombrés. Comment cela se fait-il? car enfin la lumière n'est pas suspendue entre la toile et moi. Si elle tient à la toile, pourquoi cette toile n'est-elle pas éclairée? Cette vieille cuisinière est tout à fait ragoûtante d'effet, de position et de vêtement. La lumière est large sur son dos. La servante, que nous avons trouvée sur les degrés de l'entrée, est on ne saurait plus naturelle et plus vrai; c'est une des figures de ces anciens petits tableaux de Chardin. Ce grand chien n'est pas ami de la cuisinière; car il est maigre. Tout est doux, facile, harmonieux, chaud et vigoureux dans ce tableau, que l'artiste paraît avoir exécuté en se jouant. Il a supposé le mur antérieur abattu, sans user de cette ouverture pour éclairer. Ainsi, tout le devant de sa composition est dans la demi-teinte. Il n'y a d'éclairé que l'espace étroit exposé à la porte percée vers le fond, à l'angle intérieur du mur latéral gauche. Ce morceau n'est pas fait pour arrêter le commun des spectateurs. Il faut à l'œil vulgaire quelque chose de plus fort et de plus ressenti. Ceci n'arrête que l'homme sensible au vrai talent; et l'esclave d'Horace mériterait les étrivières, lorsqu'il dit à son maître :

Vel cum Pausiaca torpes, insane, tabella,
Qui peccas minus atque ego, cum Fulvi, Rutubæque,

Aut Placidejani, contento poplite miror
Prælia, rubrica picta, aut carbone...

HORAT. *Sermon.* lib. II, *Sat.* VII, v. 95, et seq.

« Lorsqu'un tableau de Pausias vous tient immobile et stupide d'admiration, êtes-vous moins insensé que Dave, arrêté de surprise devant une enseigne barbouillée de sanguine ou de charbon, la lutte et le jarret tendu de Fulvius, de Rutuba ou de Placidejanus? »

Son maître peut lui répondre : « Sot, tu admires une sottise, et, cependant, tu manques à ton devoir. » Ce Dave est l'image de la multitude. Un mauvais tableau de famille la tient bouche béante; elle passe devant un chef-d'œuvre, à moins que l'étendue ne l'arrête. En peinture comme en littérature, les enfants, et il y en a beaucoup, préféreront la Barbe-bleue à Virgile, Richard-sans-Peur à Tacite. Il faut apprendre à lire et à voir. Des sauvages se précipitèrent sur la proue d'un vaisseau, et furent bien surpris de ne trouver sous leurs mains qu'une surface plate, au lieu d'une gorge bien ronde et bien ferme. Des barbares, avec autant d'ignorance et plus de prétentions, prirent pour le statuaire le manœuvre qui dégrossissait un bloc à l'aide du cadre et des à-plombs.

112. ESQUISSES.

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau? c'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. A mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. Dans l'animal mort, objet hideux à la vue, les formes y sont, la vie n'y est plus. Dans les jeunes oiseaux, les petits chats, plusieurs autres animaux, les formes sont encore enveloppées, et il y a tout plein de vie. Aussi nous plaisent-ils beaucoup. Pourquoi un jeune élève, incapable même de faire un tableau médiocre, fait-il une esquisse merveilleuse; c'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie; et le tableau, l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études, et d'une expérience consommée de l'art. Qui est-ce qui sait, ce que nature même semble ignorer, introduire les formes de l'âge avancé et conserver la vie de la jeunesse? Un conte vous fera mieux comprendre ce que je pense des esquisses, qu'un long tissu de subtilités métaphy-

siques. Si vous envoyez ces feuilles à des femmes qui n'aient pas les oreilles faites, avertissez-les d'arrêter là, ou de ne lire ce qui suit que quand elles seront seules.

M. de Buffon et M. le président de Brosses ne sont plus jeunes; mais ils l'ont été. Quand ils étaient jeunes, ils se mettaient à table de bonne heure, et ils y restaient longtemps. Ils aimaient le bon vin, et ils en buvaient beaucoup. Ils aimaient les femmes; et quand ils étaient ivres, ils allaient voir des filles. Un soir donc qu'ils étaient chez des filles, et dans le déshabillé d'un lieu de plaisir, le petit président, qui n'est guère plus grand qu'un Lilliputien, dévoila à leurs yeux un mérite si étonnant, si prodigieux, si inattendu, que toutes en jetèrent un cri d'admiration. Mais quand on a beaucoup admiré, on réfléchit. Une d'entre elles, après avoir fait en silence plusieurs fois le tour du merveilleux petit président, lui dit : « Monsieur, voilà qui est beau, il en faut convenir; mais où est le cul qui poussera cela[1] ? » Mon ami, si l'on vous présente un canevas de comédie ou de tragédie, faites quelques tours autour de l'homme; et dites-lui, comme la fille de joie au président de Brosses : Cela est beau, sans contredit; mais où est le cul? Si c'est un projet de finance, demandez toujours où est le cul? A une ébauche de roman, de harangue, où est le cul? A une esquisse de tableau, où est le cul? L'esquisse ne nous attache peut-être si fort, que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination, qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. C'est le cas de la musique vocale et de la musique instrumentale. Nous entendons ce que dit celle-là; nous faisons dire à celle-ci ce que nous voulons. Je crois que vous retrouverez, dans un de mes Salons précédents[2], cette comparaison plus détaillée, avec quelques réflexions sur l'expression plus ou moins vague des beaux-arts. Heureusement je ne sais plus ce que c'est, et je ne me répéterai pas. Mais, en revanche, je regrette beaucoup l'occasion qui se

1. Cette anecdote a été publiée avant le *Salon* dans lequel elle se trouve. Un pamphlet : l'*Espion dévalisé*, de Baudouin de Guémadeuc (1783), la raconte en la donnant comme un extrait d'une lettre de Diderot à l'impératrice de Russie; il ajoute Montesquieu et Diderot à Buffon et au président de Brosses dans la scène en question. Les *Mémoires secrets* ont, à leur tour, cité l'*Espion dévalisé*.

2. Dans l'*Essai sur la peinture* à la suite du *Salon* de 1765.

présente, et que je manque bien malgré moi, de vous parler du temps où nous aimions le vin, et où les plus honnêtes gens ne rougissaient pas d'aller à la taverne. Voici, mon ami, des esquisses de tableaux et des esquisses de descriptions.

RUINES.

A gauche, sous les arcades d'une grande fabrique, marchandes d'herbes et de fruits. Au centre sur le fond, rotonde. En face, plus sur le devant, obélisque et fontaine. Autour d'un bassin, enceinte terminée par des bornes. Au dedans de l'enceinte, femmes qui puisent de l'eau. Au dehors, sur le devant, vers la droite, femmes qui font rôtir des marrons dans une poêle, posée sur un fourneau très-élevé. Tout à fait à la gauche, autre grande fabrique, sous laquelle autres marchandes d'herbes et de fruits.

Pourquoi ne lit-on pas, en manière d'enseigne, au-dessus de ces marchandes d'herbes,

DIVO AUGUSTO, DIVO NERONI[1]?

Pourquoi n'avoir pas gravé sur cet obélisque?

JOVI SERVATORI, QUOD FELICITER PERICULUM EVASERIT, SYLLA[2];

ou

TRIGESIES CENTENIS MILLIBUS HOMINUM CÆSIS, POMPEIUS[3].

Cette dernière inscription réveillerait en moi l'horreur que je dois à un monstre qui se fait gloire d'avoir égorgé trois millions d'hommes. Ces ruines me parleraient. La précédente me rappellerait l'adresse d'un fripon qui, après avoir ensanglanté toutes les familles de Rome, se met à l'abri de la vengeance sous le bouclier de Jupiter. Je m'entretiendrais de la vanité des choses de ce monde, si je lisais au-dessus de la tête d'une marchande d'herbes, *au divin Auguste*, *au divin Néron*, et de la bassesse des hommes qui ont pu diviniser un lâche proscripteur, un tigre couronné.

1. Au divin Auguste, au divin Néron.
2. A Jupiter conservateur, qui l'a préservé du danger, Sylla.
3. Après avoir égorgé trois millions d'hommes, Pompée.

Voyez le beau champ ouvert aux peintres de ruines, s'ils s'avisaient d'avoir des idées, et de sentir la liaison de leur genre avec la connaissance de l'histoire! Quel édifice nous attache autant, au milieu des superbes ruines d'Athènes, que le petit temple de Démosthène?

Cela est gris, faible, et d'un effet commun; mais peint, il faudrait voir ce que cela deviendrait; et qui le sait?

Voilà une description fort simple, une composition qui ne l'est pas moins, et dont il est toutefois très-difficile de se faire une juste idée, sans l'avoir vue. Malgré l'attention de ne rien prononcer, d'être court et vague, d'après ce que j'ai dit, vingt artistes feraient vingt tableaux où l'on trouverait les objets que j'ai indiqués, et à peu près aux places que je leur ai marquées, sans se ressembler entre eux, ni à l'esquisse de Robert. Qu'on l'essaye, et que l'on convienne de la nécessité d'un croquis. Le plus informe dira mieux et vite, du moins sur l'ordonnance générale, que la description la plus rigoureuse et la plus soignée.

RUINE D'ESCALIER.

Cet escalier descend de droite à gauche. Vers le milieu de sa hauteur, deux petites figures; mère assise, avec son enfant devant elle. A gauche, vieux vase sur son piédestal; quartiers de pierres informes dispersées, et autres accessoires. Pareils accessoires de l'autre côté.

Cela est chaud, mais dur et cru. Figures bien disposées; mais si croquées, qu'on a peine à les discerner.

INTÉRIEUR D'UN LIEU SOUTERRAIN, D'UNE CAVERNE ÉCLAIRÉE PAR UNE PETITE FENÊTRE GRILLÉE PLACÉE AU FOND DU TABLEAU, AU CENTRE DE LA COMPOSITION QU'ELLE ÉCLAIRE.

Au bas de la caverne, sous un des pans, à l'angle droit, à ras de terre, petit enfoncement où les habitants du triste domicile ont allumé du feu, et font la cuisine. Au pan opposé, à gauche, vers le milieu de la hauteur, espèce de cellier où l'on voit des tonneaux, une échelle, quelques figures. Du même côté, un peu vers la gauche, sous la concavité du souterrain, une

fontaine attachée au mur, avec sa cuvette. Entre ces deux pans de mur, escalier qui descend du fond sur le devant, et qui occupe tout cet espace. Au-dessus de cet escalier, sur la plate-forme, une foule de petites figures si barbouillées qu'on ne sait ce que c'est, quoique elles soient frappées directement de la lumière de la fenêtre grillée, qui est presque de niveau avec la plate-forme et les figures.

Si l'on n'exige, dans ces sortes de compositions, que les effets de la perspective et de la lumière, on sera toujours plus ou moins content de Robert. Mais, de bonne foi, que font ces figures-là? Est-ce là une scène souterraine? J'aimerais bien mieux y voir la joie infernale d'une troupe de Bohémiens; le repaire de quelques voleurs; le spectacle de la misère d'une famille paysanne; les attributs et la personne d'une prétendue sorcière; quelque aventure de *Cléveland* ou de l'ancien Testament; l'asile de quelque illustre malheureux persécuté; l'homme qui jette à sa femme et à ses enfants affamés le pain qu'il s'est procuré par un forfait; l'histoire de la *Bergère des Alpes*[1]; des enfants qui viennent pleurer sur la cendre de leurs pères; un ermite en oraison; quelque scène de tendresse. Que sais-je!

RUINES.

A gauche, colonnade avec une arcade qui éclaire le fond obscur et voûté de la ruine. Au-delà de l'arcade, grand escalier dégradé. Sur cet escalier, et autour de la colonnade, petits groupes de figures qui vont et viennent. Ce n'est rien que cela. L'intéressant, j'ai presque dit le merveilleux, c'est que, le corps lumineux étant supposé au delà de la toile, dans une direction tout à fait oblique à l'arcade, cette arcade ne laisse passer, dans l'intérieur de la ruine, qu'un rideau mince de clarté ; c'est que ce rideau est comme tendu entre des ténèbres qui lui sont antérieures, et des ténèbres qui lui sont postérieures; c'est que l'éclat de ce rideau n'ôte point à celles-ci leur obscurité. Comment montre-t-on de la lumière à travers une vapeur obscure? Comment cette lumière, peinte sur la même surface que le fond, ce fond n'est-il pas éclairé? Comment ces ténèbres, peintes sur

1. Conte de Marmontel.

la même surface que le fond, ce fond n'est-il pas obscur? Par quelle magie fait-on passer ma vue successivement par une épaisseur de ténèbres, une pellicule de lumière, où je vois voltiger des atomes, et une seconde épaisseur de ténèbres? Je n'y entends rien ; et il faut convenir que si la chose n'était pas faite, on la jugerait impossible. Cela se conçoit en nature; mais le conçoit-on dans l'art? Et ce n'est pas à des sauvages que je m'adresse, mais à des hommes éclairés.

PARTIE D'UN TEMPLE.

A droite, un des côtés de cette fabrique, où l'on voit un suisse près d'une porte grillée; sur le devant, une chaise de paille; plus sur le devant encore et vers la gauche, une dévote qui s'en va vers la grille; contre un grand mur nu, obscur et formant une portion du fond attenant à une arcade cintrée au pied de laquelle règne une balustrade, trois moines blancs assis; puis l'arcade cintrée d'où vient la lumière. Il y a sans doute au-dessous de la balustrade une grande profondeur, et ce local doit être une portion de ces péristyles élevés sur les bas côtés d'une église. Contre la balustrade et aux environs, quelques figures, parmi lesquelles une qui regarde en bas. Au-delà de l'arcade qui éclaire de la manière la plus douce, et dont la lumière est faible, pâle, comme celle qui a traversé des vitres, autre portion de mur nu et obscur, où l'on voit debout quelques moines noirs. Cela est tout à fait piquant, et d'un effet qu'on reconnaît sur le champ. On s'oublie devant ce morceau. C'est la plus forte magie de l'art. Ce n'est plus au Salon ou dans un atelier qu'on est; c'est dans une église, sous une voûte ; il règne là un calme, un silence qui touche, une fraîcheur délicieuse. C'est bien dommage que les petites figures ne répondent pas à la perfection du reste. Ces moines blancs et noirs, cette dévote, sont des magots raides comme ceux qu'on étale à la foire Saint-Ovide. C'est ce suisse surtout qu'il faut voir avec sa hallebarde; c'est précisément comme ceux qu'on me donnait un jour de l'an, quand j'étais petit. Monsieur Robert, votre talent est assez rare, pour que vous y ajoutiez la perfection des figures; et quand vous les saurez dessiner facilement, savez-vous ce qui en résultera? C'est que votre imagination n'étant plus captivée par cet

obstacle, elle vous suggérera une infinité de scènes intéressantes. Vous ne ferez plus des figures, pour faire des figures : vous ferez des figures, pour rendre des actions et des incidents. Vernet distribue aussi des figures dans ses compositions ; mais indépendamment de l'art qui les exigeait et de la place qu'il leur donne, voyez comme il les emploie.

AUTRES RUINES.

Grande fabrique occupant la droite, la gauche et le fond de l'esquisse. C'est un palais, ou plutôt c'en fut un. La dégradation est si avancée, qu'on discerne à peine des vestiges de chapiteaux, de frontons et d'entablements. Le temps a réduit en poudre la demeure d'un de ces maîtres du monde ; d'une de ces bêtes farouches, qui dévoraient les rois qui dévorent les hommes. Sous ces arcades qu'ils ont élevées, et où un Verrès déposait les dépouilles des nations, habitent à présent des marchands d'herbes, des chevaux, des bœufs, des animaux ; et dans ces lieux, dont les hommes se sont éloignés, ce sont des tigres, des serpents, d'autres voleurs. Contre cette façade, ici c'est un hangar dont le toit s'avance en pente sur le devant ; c'est une fabrique pareille à ces sales remises appuyées aux superbes murs du Louvre. Des paysans y ont renfermé les instruments de leur métier. On voit à droite des charrettes, un tas de fumier ; à gauche, des cavaliers à pied qui font ferrer leurs chevaux, un maréchal agenouillé qui ferre, un de ses compagnons qui tient le pied du cheval, un des valets des cavaliers qui le contient par la bride.

Une autre chose qui ajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude. Eh bien ! ces puissants de la terre, qui croyaient bâtir pour l'éternité, qui se sont fait de si superbes demeures, et qui les destinaient dans leurs folles pensées à une suite ininterrompue de descendants, héritiers de leurs noms, de leurs titres et de leur opulence, il ne reste de leurs travaux, de leurs énormes dépenses, de leurs grandes vues que des débris qui servent d'asile à la partie la plus indigente, la plus malheureuse de l'espèce humaine, plus utiles en ruines qu'ils ne le furent dans leur première splendeur.

Peintres de ruines, si vous conservez un fragment de bas

relief, qu'il soit du plus beau travail, et qu'il représente toujours quelque action intéressante d'une date fort antérieure aux temps florissants de la citée ruinée. Vous produirez ainsi deux effets ; vous me ramènerez d'autant plus loin dans l'enfoncement des temps, et vous m'inspirerez d'autant plus de vénération et de regret pour un peuple qui avait possédé les beaux-arts à un si haut degré de perfection. Si vous brisez la partie supérieure d'une statue, que les jambes et les pieds qui en resteront sur la base, soient du plus beau ciseau et du plus grand goût de dessin. Que ce buste poudreux que vous me montrez à demi-enfoncé dans la terre, parmi des ronces, ait un grand caractère, soit l'image d'un personnage fameux. Que votre architecture soit riche, et que les ornements en soient purs. Que la partie subsistante ne donne pas une idée commune du tout. Agrandissez la ruine, et avec elle la nation qui n'est plus.

Parcourez toute la terre, mais que je sache toujours où vous êtes ; en Grèce, en Égypte, à Alexandrie, à Rome. Embrassez tous les temps ; mais que je ne puisse ignorer la date du monument. Montrez-moi tous les genres d'architecture et toutes les sortes d'édifices ; mais avec quelques caractères qui spécifient les lieux, les mœurs, les temps, les usages et les personnes. Qu'en ce sens vos ruines soient encore savantes.

RUINES.

Ce morceau est d'un grand effet. Le bas consiste en un massif où l'on voit toutes les traces de la vétusté. Sur ce massif, était une fabrique dont les restes suffiraient à peine à un habile homme pour restituer l'édifice. Ce sont des tronçons de colonnes, des débris de fenêtres et de portes, des fragments de chapiteaux, des bouts d'entablements. Au pied du massif à droite, deux chevaux. Proche de ces chevaux, deux soldats qui devisent. Au centre du massif et de la composition, une grille, une herse de fer brisée, au cintre d'une espèce de voûte, sous laquelle une taverne et des gens à table. Tout à fait à gauche, au pied du massif, autres gens à table. Au haut des ruines qui subsistent encore sur le massif, un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants. Que font-ils là? Comment y sont-ils arrivés? Ils sont de la plus grande sécurité, et le lieu qu'ils occupent est

prêt à s'écrouler sous leurs pieds! S'il n'y avait là que des enfants, de jeunes fous; mais des pères, des mères, et des mères avec leurs enfants, des gens sensés entre ces masses entr'ouvertes, chancelantes, vermoulues! Ah! Monsieur Robert, ces figures ne sont pas les seules; il y en a d'autres dont il est tout aussi difficile de se rendre compte. Cet homme n'a pas, je crois, beaucoup d'imagination. Ses accessoires sont sans intérêt; il prépare bien le lieu; mais il ne trouve pas le sujet de la scène. Comme ses figures ne lui coûtent guère, il n'en est pas économe; il ne sait pas combien le grand effet en demande peu. « Le prêtre d'Apollon s'en allait triste et pensif le long des bords arides et solitaires de la mer, qui faisait grand bruit[1]. » Élevez de l'autre côté des rochers; et voilà un tableau.

C'est la fureur des enfants de gravir. Que le peintre de ruines m'en montre un accroché à une grande hauteur, dans un endroit très-périlleux; et qu'il en place deux autres au bas qui le regardent tranquillement. Mais s'il ose faire survenir la mère, et lui montrer son fils prêt à tomber et à se briser à ses pieds, qu'il le fasse. Et pourquoi dans un autre morceau, n'en verrais-je pas un qu'on reporte à ses parents? C'est que, pour animer des ruines par de semblables incidents, il faudrait un peintre d'histoire.

ESQUISSE COLORIÉE D'APRÈS NATURE A ROME.

On voit à gauche un mur nu. Contre ce mur une espèce d'auvent en cintre; sous cet auvent une fontaine; au-dessous de la fontaine une auge ronde; debout, contre l'auge, un petit paysan; à quelque distance de là, vers la droite, mais à peu près sur un même plan, un homme debout, une femme accroupie.

Pauvre de composition, sans effet; les deux figures mauvaises; cela n'a pas coûté une matinée à l'artiste, car il fait vite: il valait mieux y mettre plus de temps, et faire bien. Il faut que Chardin soit ami de Robert. Il a rassemblé autant qu'il a pu, dans un même endroit, les morceaux dont il faisait cas; il

1. C'est la traduction de ce beau vers d'Homère :

Βῆ δ'ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης.

Iliad. chant I, v. 34. (Br.)

a dispersé les autres. Il a tué de Machy par la main de Robert. Celui-ci nous a fait voir comment des ruines devaient être peintes, et comme de Machy ne les peignait pas.

Au sortir des esquisses de Robert, encore un petit mot sur les esquisess. Quatre lignes perpendiculaires, et voilà quatre belles colonnes, et de la plus magnifique proportion. Un triangle joignant le sommet de ces colonnes, et voilà un beau fronton; et le tout est un morceau d'architecture élégant et noble; les vraies proportions sont données, l'imagination fait le reste. Deux traits informes élancés en avant, et voilà deux bras; deux autres traits informes, et voilà deux jambes; deux endroits pochés au dedans d'un ovale, et voilà deux yeux; un ovale mal terminé, et voilà une tête; et voilà une figure qui s'agite, qui court, qui regarde, qui crie. Le mouvement, l'action, la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques; et mon imagination fait le reste. Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste.

. . . . . Agnosco veteris vestigia flammæ.

Virgil. *Æneid.* lib. IV, v. 23.

C'est un mot qui réveille en moi une grande pensée. Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri, et se tait. Cependant j'ai tout entendu. C'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses. Que fait donc un poëte qui finit tout? Il tourne le dos à la nature. — Mais Racine? — Racine! à ce nom, je me prosterne, et je me tais. Il y a un technique traditionnel, auquel l'homme de génie se conforme. Ce n'est plus d'après la nature, c'est d'après ce technique qu'on le juge. Aussitôt qu'on s'est accommodé d'un certain style figuré, d'une certaine langue qu'on appelle poétique; aussitôt qu'on a fait parler des hommes en vers, et en vers très-harmonieux; aussitôt qu'on s'est écarté de la vérité, qui sait où l'on s'arrêtera? Le grand homme n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité; c'est son succès qui fonde chez un peuple un système dramatique, qui se perpétue par quelques grands traits de Nature, jusqu'à ce qu'un philosophe, poëte, dépèce l'hippogriffe, et tente de ramener ses contemporains à un meilleur goût. C'est

alors que les critiques, les petits esprits, les admirateurs du temps passé, jettent les hauts cris, et prétendent que tout est perdu.

DESSIN DE RUINE.

Très-beau dessin ; excellente préparation à un grand tableau. A droite, grande fabrique s'enfonçant bien dans la composition ; porte pratiquée à cette fabrique ; elle est entr'ouverte ; et l'on voit au delà, hors de la fabrique, une laitière, son pot au lait sur la tête, qui passe et qui regarde. En dedans, près cette porte, chien couché à terre. On peut diviser la hauteur de la fabrique en trois étages. Le rez-de-chaussée est un réduit de blanchisseuses. On y coule la lessive ; les cuviers sont voisins du feu. Vers la gauche, une servante récure des ustensiles de ménage. Autour d'elle, une femme avec ses enfants ; et une autre servante accroupie, et récurant aussi. Par derrière ce groupe de figures, un très-grand vaisseau de bois. Sur un plancher, au-dessus du rez-de-chaussée, des tonneaux entassés les uns sur les autres, avec des intruments de campagne. L'étage supérieur est un grenier à foin. Ce grenier est à moitié plein. Sur les tas de foin, au haut, à droite, de jeunes filles et de jeunes garçons s'occupant à l'arranger ; autour d'eux une cage à poulets renversée, un bout d'échelle à demi-enfoncée dans le foin ; au-dessus de leur tête, sous la toiture, une fabrique en bois, une espèce de potence tournant sur son pivot, avec sa poulie, sa corde et son crochet.

Dans ce grand nombre de morceaux de Robert, il y en a, comme vous voyez, qui méritent d'être distingués. Estimez surtout les *Ruines de l'arc de triomphe* ; la *Cuisine italienne* ; l'*Écurie et le Magasin à foin* ; la *grande Galerie antique éclairée*, et la *Cour du Palais romain qu'on inonde*. Ces deux derniers sont du plus grand maître. Les trois lumières, dont l'une vient du devant, l'autre du fond, et la troisième descend d'en haut, font à celui-ci un effet aussi neuf que piquant et hardi. Le *Port de Rome* est beau ; mais il y a moins de génie. Machy n'est qu'un bon peintre. Robert en est un excellent. Toutes les ruines de Machy sont modernes. Celles de Robert, à travers leurs débris rongés par le temps, conservent un caractère de grandeur et de magnificence qui m'en impose. Machy est dur,

sec, monotone; Robert est moelleux, doux, facile, harmonieux. Machy copie bien ce qu'il a vu. Robert copie avec goût, verve et chaleur. Je vois Machy, la règle à la main, tirant les cannelures de ses colonnes. Robert a jeté tous ces instruments-là par la fenêtre, et n'a gardé que son pinceau. Le morceau, où, par le dessous d'un pont de bois, on voit sur le fond un autre pont, ne lassera jamais celui qui le possède.

MADAME THERBOUCHE[1].

113. UN HOMME, LE VERRE A LA MAIN, ÉCLAIRÉ D'UNE BOUGIE[2].

C'est un gros réjoui, assis devant une table, le verre à la main. Il est éclairé par une bougie, dont il reçoit toute la lumière. Il y a sur la table un garde-vue, interposé entre le spectateur et ce personnage. Aussi, tout ce qui est en deçà du garde-vue est dans la demi-teinte. On voit autour de ce garde-vue, sur la partie non éclairée de la table, une brochure, et une tabatière ouverte.

Cela est vide et sec, dur et rouge. Cette lumière n'est pas celle d'une bougie. C'est le reflet briqueté d'un grand incendie. Rien de ce velouté noir, de ce doux, de ce faible harmonieux des lumières artificielles. Point de vapeur entre le corps lumineux et les objets; aucun de ces passages, point de ces demi-teintes si légères, qui se multiplient à l'infini dans les tableaux de nuit, et dont les tons, imperceptiblement variés, sont si difficiles à rendre. Il faut qu'ils y soient et qu'ils n'y soient pas. Ces chairs, ces étoffes n'ont rien retenu de leur couleur naturelle. Elles étaient rouges, avant que d'être éclairées. Je ne sens rien là de ces ténèbres visibles avec lesquelles la lumière se

1. Anne Dorothée Lisiewska, femme Therbousch, née à Berlin en 1728, morte au mois de novembre 1782. Elle était d'une famille d'artistes. Reçue comme peintre de genre à l'Académie en 1767, elle resta peu de temps à Paris et retourna à Berlin, où elle fit (1772) le portrait de Frédéric II qui est à Versailles sous le n° 4501. Elle fut peintre du roi de Prusse, de l'électeur palatin, et membre de l'Académie de Bologne.

2. Tableau de nuit. Morceau de réception. De 3 pieds 6 pouces de haut, sur 3 pieds de large. — Il est aujourd'hui au Louvre, n° 570 de l'École française.

mêle, et qu'elle rend presque lumineuses. Les plis de ce vêtement sont anguleux, petits et raides. Je n'ignore pas la cause de ce défaut, c'est qu'elle a drapé sa figure comme pour être peinte de jour. Cela n'est pourtant pas sans mérite pour une femme. Les trois quarts des artistes de l'Académie n'en feraient pas autant. Elle est autodidacte[1]; et son faire, tout à fait heurté et mâle, le montre bien. Celle-ci a eu le courage d'appeler la nature, et de la regarder. Elle s'est dit à elle-même : je veux peindre; et elle se l'est bien dit. Elle a pris des notions justes de la pudeur. Elle s'est placée intrépidement devant le modèle nu. Elle n'a pas cru que le vice eût le privilége exclusif de déshabiller un homme. Elle a la fureur du métier. Elle est si sensible au jugement qu'on porte de ses ouvrages, qu'un grand succès la rendrait folle, ou la ferait mourir de plaisir. C'est un enfant. Ce n'est pas le talent qui lui a manqué, pour faire la sensation la plus forte dans ce pays-ci ; elle en avait de reste. C'est la jeunesse, c'est la beauté, c'est la modestie, c'est la coquetterie. Il fallait s'extasier sur le mérite de nos grands artistes ; prendre de leurs leçons, avoir des tétons et des fesses, et les leur abandonner. Elle arrive. Elle présente à l'Académie un premier tableau de nuit assez vigoureux. Les artistes ne sont pas polis. On lui demande grossièrement s'il est d'elle. Elle répond que oui. Un mauvais plaisant ajoute : « Et de votre teinturier ? » On lui explique ce mot de la farce de Patelin[2], qu'elle ne connaissait pas. Elle se pique. Elle peint celui-ci, qui vaut mieux; et on la reçoit.

Cette femme pense qu'il faut imiter scrupuleusement la nature ; et je ne doute point que, si son imitation était rigoureuse et forte, et sa nature d'un bon choix, cette servitude même ne donnât à son ouvrage un caractère de vérité et d'originalité peu commun. Il n'y a point de milieu : quand on s'en tient à la nature telle qu'elle se présente, qu'on la prend avec ses beautés et ses défauts, et qu'on dédaigne les règles de convention pour s'assujétir à un système où, sous peine d'être ridicule et choquant, il faut que la nécessité des difformités se fasse sentir, on est pauvre, mesquin, plat, ou l'on est sublime ; et madame Therbouche n'est pas sublime.

1. Elle s'instruit elle même; de αὐτὸς, *soi-même;* et διδάσκω, *j'enseigne.* (Br.)
2. Dans l'*Avocat Patelin,* comédie de Bruéys, acte I, scène vi. (Br).

Elle avait préparé pour ce Salon, un *Jupiter métamorphosé en Pan, qui surprend Antiope endormie.* Je vis ce tableau lorsqu'il était presque fini. L'Antiope, à droite, était couchée toute nue, la jambe et la cuisse gauche repliées, la jambe et la cuisse droite étendues. La figure était ensemble et de chair; et c'est quelque chose que d'avoir mis une grande figure de femme nue ensemble; c'est quelque chose que d'avoir fait de la chair. J'en connais plus d'un, bien fier de son talent, qui n'en ferait pas autant. Mais il était évident, à son cou, à ses doigts courts, à ses jambes grêles, à ses pieds, dont les orteils étaient difformes, à son caractère ignoble, à une infinité d'autres défauts, qu'elle avait été peinte d'après sa femme de chambre ou la servante de l'auberge. La tête ne serait pas mal, si elle n'était pas vile. Les bras, les cuisses, les jambes sont de chair; mais de chairs si molles, si flasques; mais si flasques, mais si molles, qu'à la place de Jupiter j'aurais regretté les frais de la métamorphose. A côté de cette longue, longue et grêle Antiope, il y avait un gros ange joufflu, clignotant, souriant, bêtement fin, tout à fait à la manière de Coypel, avec toutes ses petites grimaces. Je lui observai que l'Amour était une de ces natures violentes, sveltes, despotes et méchantes, et que le sien me rappelait le poupard épais, bien fait, bien conditionné, de quelque fermier cossu. Cet Amour prétendu, caché dans la demi-teinte, levait précieusement un voile de gaze qui laissait Antiope exposée tout entière aux regards de Jupiter. Ce Jupiter satyre n'était qu'un vigoureux portefaix à mine plate, dont elle avait allongé la barbe, fendu le pied, et hérissé la cuisse. Il avait de la passion, mais c'était une vilaine, hideuse, lubrique, malhonnête et basse passion. Il s'extasiait, il admirait sottement, il souriait, il avait la convulsion, il se pourléchait. Je pris la liberté de lui dire que ce satyre était un satyre ordinaire, et non un Jupiter satyre; et qu'il me le fallait paillard et sacré. J'avais eu l'attention d'adoucir l'amertume de ma critique en écartant de son chevalet quelques personnes qui l'entouraient. Seul avec elle, j'ajoutai que son Amour était monotone, faible de touche, mince au point de ressembler à une vessie soufflée, sans teintes, sans passages, sans nuances; que sa nymphe n'était qu'un tas ignoble de lys et de roses fondus ensemble, sans fermeté et sans consistance; et son satyre, un bloc de brique bien rouge et bien

cuite, sans souplesse et sans mouvement. C'était tête à tête que je lui débitais ces douceurs. Savez-vous ce qu'elle fit? elle appela les témoins que j'avais écartés, et leur rendit mes observations avec une intrépidité qui m'arracha, en faveur de son caractère, un éloge que je ne pouvais accorder à son ouvrage. Sa composition, d'ailleurs, était sans intérêt, sans invention, commune. Ce n'était pas plus l'aventure de Jupiter et d'Antiope, que celle d'une nymphe et d'un autre satyre. Je lui disais : « Effacez-moi tout cela; mettez-moi cet Amour en l'air; qu'en emportant sur son dos le voile qui couvre la nymphe, il saisisse le satyre par la corne, et le pousse sur elle. Étendez-moi le front de ce satyre; raccourcissez ce visage niais: recourbez ce nez; étendez ces joues; qu'à travers les traits qui déguisent le maître des dieux, je le reconnaisse. » Ces idées ne lui déplurent point, mais l'ouvrage était trop avancé pour en profiter. Elle l'envoya au comité, qui le refusa. Elle en tomba dans le désespoir. Elle se trouva mal. La fureur succéda à la défaillance; elle poussa des cris; elle s'arracha les cheveux; elle se roula par terre; elle tenait un couteau, incertaine si elle s'en frapperait ou son tableau. Elle fit grâce à tous les deux. J'arrivai au milieu de cette scène; elle embrassa mes genoux, me conjurant, au nom de Gellert, de Gessner, de Klopstock, et de tous mes confrères en Apollon tudesques, de la servir. Je le lui promis; et, en effet, je vis Chardin, Cochin, Le Moyne, Vernet, Boucher, La Grenée : j'écrivis à d'autres, mais tous me répondirent que le tableau était déshonnête, et j'entendis qu'ils le jugeaient mauvais. Si la Nymphe eût été belle, l'Amour charmant, le Satyre de grand caractère, elle en eût fait ce qu'on en pouvait faire de pis ou de mieux, que son tableau eût été admis, sauf à le retirer sur la réclamation publique. Car enfin n'avons-nous pas vu au Salon, il y a sept à huit ans, une femme toute nue étendue sur des oreillers, jambe deçà, jambe delà, offrant la tête la plus voluptueuse, le plus beau dos, les plus belles fesses, invitant au plaisir, et y invitant par l'attitude la plus facile, la plus commode, à ce qu'on dit même la plus naturelle, ou du moins la plus avantageuse. Je ne dis pas qu'on en eût mieux fait d'admettre ce tableau, et que le comité n'eût pas manqué de respect au public et outragé les bonnes mœurs. Je dis que ces considérations l'arrêtent peu quand l'ouvrage est

bon. Je dis que nos académiciens se soucient bien autrement du talent que de la décence. N'en déplaise à Boucher, qui n'avait pas rougi de prostituer lui-même sa femme, d'après laquelle il avait peint cette figure voluptueuse, je dis que si j'avais eu voix à ce chapitre-là, je n'aurais pas balancé à lui représenter que si, grâce à ma caducité et à la sienne, ce tableau était innocent pour nous, il était très-propre à envoyer mon fils, au sortir de l'Académie, dans la rue Fromenteau, qui n'en est pas loin, et de là chez Louis ou chez Keyser [1]; ce qui ne me convenait nullement.

Mme Therbouche a joint à son tableau de réception une tête de poëte, où il y a de la verve et de la couleur. Ses autres portraits sont froids, sans autre mérite que celui de la ressemblance, excepté le mien, qui ressemble [2], où je suis nu jusqu'à la ceinture, et qui, pour la fierté, les chairs, le faire, est fort au-dessus de Roslin et d'aucun portraitiste de l'Académie. Je l'ai placé vis-à-vis celui de Van Loo, à qui il jouait un mauvais tour. Il était si frappant, que ma fille me disait qu'elle l'aurait baisé cent fois pendant mon absence, si elle n'avait pas craint de le gâter. La poitrine était peinte très-chaudement, avec des passages et des méplats tout à fait vrais.

Lorsque la tête fut faite, il était question du cou, et le haut de mon vêtement le cachait, ce qui dépitait un peu l'artiste. Pour faire cesser ce dépit, je passai derrière un rideau, je me déshabillai, et je parus devant elle en modèle d'académie. « Je n'aurais pas osé vous le proposer, me dit-elle, mais vous avez bien fait, et je vous en remercie. » J'étais nu, mais tout nu. Elle me peignait, et nous causions avec une simplicité et une innocence digne des premiers siècles.

Comme, depuis le péché d'Adam, on ne commande pas à toutes les parties de son corps comme à son bras; et qu'il y en a qui veulent quand le fils d'Adam ne veut pas, et qui ne veulent pas quand le fils d'Adam voudrait bien; dans le cas de cet accident, je me serais rappelé le mot de Diogène au jeune lut-

1. V. pour Keyser une note du Salon de 1765, t. X, p. 298. Il est question de Louis dans les *Éléments de physiologie*, t. IX.

2. Ce portrait a été reproduit en émail par Pasquier et gravé par Bertonnier pour l'édition Brière des *OEuvres* de Diderot. L'émail de Pasquier, qui appartenait à M. Brière, a été offert par lui à M. Guizot.

teur : « Mon fils, ne crains rien ; je ne suis pas si méchant que celui-là. »

Si cette femme s'est un peu promenée au Salon, elle aura vu passer avec dédain devant des productions fort supérieures aux siennes,

Et pueri nasum rhinocerontis habent;

MARTIAL. *Epig.* lib. I, *épig.* IV, v. 6.

et elle s'en retournera un peu surprise de la sévérité de nos jugements, plus sociable, plus habile, et moins vaine.

Sa fantaisie était de faire un tableau pour le roi. Je lui dis : « Comment demander, en dépit de ce qu'en pourront penser les artistes de ce pays, qui, à cet égard, en vaut bien un autre, de l'ouvrage pour une étrangère, à des ministres qui refusent des à-comptes sur celui qu'ils ont ordonné à des hommes du premier ordre? Ou vous serez refusée, ou vous ne serez pas payée. »

En effet, ce n'était ni à moi, ni à mes amis, qui auraient maladroitement décelé l'influence qu'ils ont sur les supérieurs, à solliciter une espèce d'injustice. C'est l'affaire des grands de la cour, c'est leur passe-temps journalier. Il fallait que la dame prussienne, débarquant à Paris, y fût précédée et soutenue des éloges éclatants des ambassadeurs étrangers qui n'ont vu que leur pays. Nos talons rouges n'auraient pas tardé à faire écho. Conduite, célébrée, occupée à Versailles, elle aurait pu descendre jusqu'au désir d'entrer à l'Académie, qui peut-être l'aurait refusée ; car volontiers Paris ne souscrit pas aux applaudissements de Fontainebleau : mais alors le blâme et les cris du monde courtisan seraient revenus sur la pauvre Académie. Voilà le rôle plus avantageux qu'honnête qu'ont joué les Liotard[1] et autres. On aurait donc clabaudé ; on aurait dit : « Ils n'en veulent point, à la bonne heure; mais il faut que le roi ait un ou plusieurs tableaux d'une femme aussi célèbre. » Alors Cochin, sachant que son ami Diderot s'y intéresse, fausse un peu la

1. Liotard, peintre suisse sur lequel l'*Abecedario* de Mariette, donne des détails curieux, s'était fait bien venir à Vienne, au retour d'un voyage à Constantinople, en se présentant avec la longue barbe et le costume d'un turc. A Paris, il eut moins de succès, et les pastels du *peintre turc,* comme on l'appelait, furent vite appréciés à leur valeur.

branche de la balance, appuie la demande : ce petit poids détermine; les artistes crient; on leur répond : « Que diable, la protection! » Ils sont faits à ce mot; ils se taisent, et rient.

Bien conseillée, Mme Therbouche aurait continué sa route, et, chemin faisant, se serait couverte des lauriers académiques de l'Italie, plus aisés à cueillir et plus odoriférants en Allemagne que les nôtres. Mais on a voulu faire du bruit en France : on s'était promis de faire du bruit en France. Les parents, les amis, les grands, les petits, avaient dit en partant : « Quel bruit vous allez faire en France! » On arrive; on s'adresse à des hommes blasés sur le beau, qui vous accordent à peine un coup d'œil, un signe d'approbation. On s'opiniâtre; on couvre de couleurs vingt toiles l'une après l'autre; on montre, on écoute, on n'entend rien. Cependant un séjour dispendieux et long, la honte d'appeler de chez soi de nouveaux secours, vous jettent dans la plus fâcheuse détresse, et l'on s'en tire comme on peut, avec le secours d'un pauvre philosophe, d'un ambassadeur humain et bienfaisant, et d'une souveraine généreuse.

Le pauvre philosophe qui est sensible à la misère parce qu'il l'a éprouvée; le pauvre philosophe qui a besoin de son temps et qui le donne au premier venu; le pauvre philosophe s'est tourmenté pendant neuf mois pour mendier de l'ouvrage à la Prussienne. Le pauvre philosophe, dont on a mésinterprété la vivacité de l'intérêt, a été calomnié et a passé pour avoir couché avec une femme qui n'est pas jolie. Le pauvre philosophe s'est trouvé dans l'alternative cruelle ou d'abandonner la malheureuse à son mauvais sort, ou d'accréditer des soupçons déplaisants pour lui, de la plus fâcheuse conséquence pour celle qu'il secourait. Le pauvre philosophe s'en est rapporté à l'innocence de ses démarches et a méprisé des propos qui auraient empêché un autre que lui de faire le bien. Le pauvre philosophe a mis à contribution les grands, les petits, les indifférents, ses amis, et a fait gagner à l'artiste dissipatrice cinq à six cents louis, dont il ne restait pas une épingle au bout de six mois. Le pauvre philosophe a arrêté la Prussienne vingt fois sur le seuil du For-l'Évêque. Le pauvre philosophe a calmé la furie des créanciers de la Prussienne attachés aux roues de sa chaise de poste; le pauvre philosophe a garanti l'honnêteté de cette femme. Qu'est-ce que le pauvre philosophe n'a pas fait pour

elle? et quelle est la récompense qu'il en a recueillie? — Mais la satisfaction d'avoir fait le bien.. — Sans doute, mais rien après que les marques de l'ingratitude la plus noire. L'indigne Prussienne prétend à présent que j'ai renversé sa fortune en la chassant de Paris au moment où elle touchait à la plus haute considération. L'indigne Prussienne traite nos La Grenée, nos Vien, nos Vernet, d'infâmes barbouilleurs. L'indigne Prussienne oublie ses créanciers qui viennent sans cesse crier à ma porte. L'indigne Prussienne doit ici des tableaux dont elle a touché le prix et qu'elle ne fera point. L'indigne Prussienne insulte à ses bienfaiteurs. L'indigne Prussienne... a la tête folle et le cœur dépravé. L'indigne Prussienne a donné au pauvre philosophe une bonne leçon dont il ne profitera pas; car il restera bon et bête comme Dieu l'a fait.

PARROCEL.

116. JÉSUS-CHRIST SUR LA MONTAGNE DES OLIVIERS[1].

On a quelquefois besoin d'un exemple de platitude, de platitude de composition, d'ordonnance, de couleur, de caractère, d'expression. En voici un rare, un sublime dans son genre, à moins qu'on ne veuille lui préférer le *Bélisaire*. Je les recommande tous les deux à celui qui fera l'art de ramper en peinture. On dit pourtant de ce tableau que c'est le meilleur que l'artiste a fait.

. . . . Crimine ab uno
Disce omnes.

Virgil. *Æneid.* lib. II, v. 65, 66.

On voit en haut des anges qui jouent gaiement avec la lance, la croix, le fouet et les autres instrument de la passion.

Au milieu, un grand ange debout, qui a l'air de dire à Jésus-Christ : « Eh! que ne restiez-vous où vous étiez? vous étiez si bien! Pourquoi vous charger de payer pour les sottises d'autrui? Que ne déclariez-vous net à votre père que ce rôle ne vous convenait pas? » Cet ange est tout à fait goguenard et le Christ paraît assez convaincu de la justesse de sa remontrance. Ce

1. Tableau de 16 pieds de haut sur 7 pieds de large.

n'est point ce Christ de l'Évangile, accablé, agonisant, trempé d'une sueur de sang, repoussant le calice amer. Cette pusillanimité a paru indigne de Dieu à M. Parrocel, qui s'est mis à jouer l'esprit fort, quand il s'agissait d'être peintre. Nous savons tout aussi bien que toi, mon ami, que cette fable est ridicule; mais faut-il pour cela en faire un tableau insipide?

Au bas, ce sont trois apôtres qui dorment de bon cœur et à qui l'on ne saurait pourtant reprocher le peu d'intérêt qu'ils prennent à leur maître; car le peintre ne l'a point fait intéressant.

Vous sentez qu'il n'y a point de liaison là-dedans. Les anges jouent en haut. Le Christ et l'ange s'entretiennent au milieu. Les apôtres dorment en bas; mais n'allez pas couper cette toile en trois morceaux. J'aime encore moins trois mauvais tableaux qu'un.

Bon, excellent pour un dessus d'autel de campagne; mais pour un Salon. Ah! messieurs du comité, quand on a admis cela, on n'est pas en droit de refuser l'*Antiope* de madame Therbouche. Soyez sévères, j'y consens; mais soyez justes. Là, messieurs, regardez-moi seulement cet ange couché dans de la laine.

117. UNE ESQUISSE.

Une esquisse de Parrocel? cela doit être curieux. Voyons ce que c'est.

C'est une *Gloire*. L'esquisse est au ciel. Au haut, petite couronne formée de chérubins enlacés par les ailes; au-dessous, plus grande couronne de chérubins pareillement enlacés par les ailes. Puis sous un baldaquin d'une forme circulaire, une lumière divine, une vision béatifique. Ce baldaquin est soutenu par des consoles. De droite et de gauche des cordons verticaux et symétriques de chérubins enlacés par les ailes et rangés en colonnes. Au-dessous de cette extravagante et mystique composition, des anges, des archanges, des saints, des saintes en extase.

Magnifique retable d'autel à tourner la tête à tout un petit couvent de religieuses. Idée digne du onzième siècle, où toute la science théologique se réduisait à ce que Denis l'Aréopagite avait rêvé de la suite du Père éternel et de l'orchestre de la Trinité.

BRENET.

118. JÉSUS-CHRIST ET LA SAMARITAINE[1].

Brenet est un bon diable qui fait de son mieux et qui ferait peut-être bien s'il était riche; mais il est pauvre. Il a la pratique de tous les curés de village. Il leur en donne pour leur argent. Il vit, sa femme a des cotillons, ses enfants ont des souliers, et le talent se perd.

Haud facile emergunt, quorum virtutibus obstat
Res angusta domi; sed Romæ durior illis
Conatus. . . . .

JUVENAL. *Sat.* III, v. 164 et seq.

Maxime vraie par toute la terre. Les besoins de la vie, qui disposent impérieusement de nous, égarent les talents qu'ils appliquent à des choses qui leur sont étrangères et dégradent souvent ceux que le hasard a bien employés. C'est un des inconvénients de la société auquel je ne sais point de remède. Tenez, mon ami, je suis tout prêt à croire que ce maudit lien conjugal que vous prêchez, comme un certain fou de Genève prêche le suicide, sans vous y empiéger, abaisse l'âme et l'esprit. Combien de démarches auxquelles on se résout pour sa femme et pour ses enfants et qu'on dédaignerait pour soi! On dirait avec Le Clerc de Montmercy[2], qui ne veut devoir l'aisance à personne: « Un grabat dans un grenier, sous les tuiles, une cruche d'eau, un morceau de pain dur et moisi et des livres, » et l'on suivrait la pente de son goût. Mais est-il permis à un époux, à un père d'avoir cette fierté et d'être sourd à la plainte, aveugle sur la misère qui l'entoure? J'arrive à Paris. J'allais prendre la fourrure et m'installer parmi les docteurs de Sorbonne. Je rencontre sur mon chemin une femme belle comme un ange; je veux coucher avec elle; j'y couche; j'en ai quatre enfants; et

1. Tableau de 12 pieds 6 pouces de haut sur 9 pieds 3 pouces de large.
2. Le Clerc de Montmercy est poëte, philosophe, avocat, géomètre, botaniste, physicien, médecin, anatomiste; il sait tout ce qu'on peut apprendre: il meurt de faim, mais il est savant. (D.)

me voilà forcé d'abandonner les mathématiques que j'aimais, Homère et Virgile que je portais toujours dans ma poche, le théâtre pour lequel j'avais du goût ; trop heureux d'entreprendre l'*Encyclopédie*, à laquelle j'aurai sacrifié vingt-cinq ans de ma vie.

On voit à droite la Samaritaine appuyée sur le bord du puits, à gauche le Christ assis et la dominant. Par derrière le Christ, quelques apôtres scandalisés de leur divin maître, surpris en conversation avec une femme qui faisait quelquefois son mari cocu et révélant à cette femme ses petites fredaines qui n'étaient ignorées de personne. La tête du Christ n'est pas mal ; mais le reste est mauvais. J'avais juré de ne décrire aucun mauvais tableau. Je ne sais pourquoi je manque à ma parole en faveur de M. Brenet que je ne connais point et à qui je ne dois rien.

119. JÉSUS-CHRIST SUR LA MONTAGNE DES OLIVIERS [1].

C'est un ange étendu à plat sur des nuages, qui a bien plus l'air d'un messager de bonnes nouvelles, que d'un porteur de calice amer. C'est un Christ si sec, si long, si ignoble, qu'on le prendrait pour M. de Vaneck travesti [2].

Autre exemple de l'art de ramper en peinture.

Ce mauvais tableau a pensé faire répandre du sang. Un jeune mousquetaire appelé Moret regardait avec attention un homme assez plat, assis au café de Viseux à la même table que lui. Cet homme, si attentivement et si continuement regardé, dit à Moret : « Monsieur, est-ce que vous m'auriez vu quelque part? — Vous l'avez deviné. Tenez, monsieur, vous ressemblez comme deux gouttes d'eau à un certain Christ, de Brenet, qui est maintenant au Salon. » Et l'autre tout courroucé : « Parlez donc, monsieur, est-ce que vous me prenez pour un jean-foutre [3]? » Et puis voilà la querelle engagée, des épées tirées, la garde, le commissaire appelés ; et le commissaire qui se tour-

1. Tableau de 12 pieds 3 pouces de haut sur 7 pieds 10 pouces de large.

2. C'était l'envoyé de Liége ; il était joueur outré et même un peu fripon. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

3. Cela est en effet arrivé, je l'ai su le même jour ; j'en ai ri comme un fou... (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

mentait à persuader à ce quidam colérique qu'on n'en était pas moins honnête homme pour ressembler à un Christ; et le quidam qui répondait au commissaire : « Monsieur, cela vous plaît à dire, mais vous n'avez pas vu celui de Brenet. Je ne veux point réssembler à un Christ, et moins à celui-là qu'à un autre. » Et le Moret : « Oh ! pardieu, vous y ressemblerez malgré vous, » *et cœtera.* Je voudrais avoir fait ce conte ; mais ce n'en est point un.

Bonsoir, mon ami : *Semper frondesce et vale.*

LOUTHERBOURG.

Ut pictura, poesis erit.

Il en est de la poésie ainsi que de la peinture. Combien on l'a dit de fois! Mais ni celui qui l'a dit le premier, ni la multitude de ceux qui l'ont répété après lui, n'ont compris toute l'étendue de cette maxime. Le poëte a sa palette, comme le peintre ses nuances, ses passages, ses tons. Il a son pinceau et son faire ; il est sec, il est dur, il est cru, il est tourmenté, il est fort, il est vigoureux, il est doux, il est harmonieux et facile. Sa langue lui offre toute les teintes imaginables ; c'est à lui à les bien choisir. Il a son clair-obscur, dont la source et les règles sont au fond de son âme. Vous faites des vers? Vous le croyez, parce que vous avez appris de Richelet à arranger des mots et des syllabes dans un certain ordre et selon certaines conditions données ; parce que vous avez acquis la facilité de terminer ces mots et ces syllabes ordonnées par des consonnances. Vous ne peignez pas ; à peine savez-vous calquer. Vous n'avez pas, peut-être même êtes-vous incapable de prendre la première notion du rhythme ; le poëte a dit :

Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas,
Fervet, immensusque ruit profundo
Pindarus ore.

HORAT. *Lyric.* lib. IV, *Od.* II, v. 5 et seq.

« Qui est-ce qui ose imiter Pindare? C'est un torrent qui

roule ses eaux à grand bruit de la cime d'un rocher escarpé. Il se gonfle, il bouillonne, il renverse, il franchit sa barrière, il s'étend : c'est une mer qui tombe dans un gouffre profond.

Vous avez senti la beauté de l'image, qui n'est rien : c'est le rhythme qui est tout ici; c'est la magie prosodique de ce coin du tableau, que vous ne sentirez peut-être jamais. Qu'est-ce donc que le rhythme? me demandez-vous. C'est un choix particulier d'expressions; c'est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aigres, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a, et dont on est fortement occupé; aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter; aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents; aux passions qu'on éprouve, et au cri animal qu'elles arracheraient; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre; et cet art-là n'est pas plus de convention que les effets de l'arc-en-ciel; il ne se prend point; il ne se communique point; il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières diverses. Écoutez le défi énergique et bref de cet enfant qui provoque son camarade. Écoutez ce malade qui traîne ses accents douloureux et longs. Ils ont rencontré l'un et l'autre le vrai rhythme, sans y penser. Boileau le cherche et le trouve souvent. Il semble venir au devant de Racine. Sans ce mérite, un poëte ne vaut presque pas la peine d'être lu; il est sans couleur. Le rhythme, pratiqué de réflexion, a quelque chose d'apprêté et de fastidieux. C'est une des principales différences d'Homère et de Virgile, de Virgile et de Lucain, de l'Arioste et du Tasse. Le sentiment se plie de lui-même à l'infinie variété du rhythme; la réflexion ne saurait. L'étude, le goût acquis, la réflexion saisiront fort bien la place d'un vers spondaïque; l'habitude dictera le choix d'une expression, elle séchera des pleurs, elle laissera couler les larmes; mais frapper mes yeux et mon oreille, porter à mon imagination, par le seul prestige des sons, le fracas d'un torrent qui se précipite, ses eaux gonflées, la plaine submergée,

son mouvement majestueux, et sa chute dans un gouffre profond, cela ne se peut. Entrelacer d'étude des syllabes sourdes ou molles, entre des syllabes fortes, éclatantes ou dures, suspendre, accélérer, heurter, briser, renverser; cela ne se peut. C'est Nature, et Nature seule qui dicte la véritable harmonie d'une période entière, d'un certain nombre de vers. C'est elle qui fait dire à Quinault :

Au temps heureux où l'on sait plaire,
Qu'il est doux d'aimer tendrement!
Pourquoi dans les périls, avec empressement,
Chercher d'un vain honneur l'éclat imaginaire?
Pour une trompeuse chimère,
Faut-il quitter un bien charmant?
Au temps heureux où l'on sait plaire,
Qu'il est doux d'aimer tendrement.

Armide, acte II, scène IV.

C'est elle qui fait dire à Voltaire :

Le moissonneur ardent, qui court avant l'aurore
Couper les blonds épis que l'été fait éclore,
S'arrête, s'inquiète et pousse des soupirs :
Son cœur est étonné de ses nouveaux désirs.
Il demeure enchanté dans ces belles retraites,
Et laisse, en soupirant, ses moissons imparfaites.

Henriade, chant IXe, v. 221-226.

Que reste-t-il de ces deux morceaux divins, si vous en ôtez l'harmonie? Rien. C'est elle encore qui fait dire à Chaulieu :

Tel qu'un rocher, dont la tête
Égale le mont Athos,
Voit à ses pieds la tempête
Troubler le calme des flots :
La mer autour bruit et gronde;
Malgré ses émotions,
Sur son front élevé règne une paix profonde
Que tant d'agitations,
Et que les fureurs de l'onde
Respectent à l'égal des nids des alcyons.

Épître au chevalier de Bouillon, en 1713.

Il faut voir le tourment, l'inquiétude, le chagrin, le travail du poëte, lorsque cette harmonie se refuse. Ici, c'est une syllabe de trop; là, c'est une syllabe de moins. L'accent tombe, quand il doit être soutenu; il se soutient, quand il doit tomber. La voix éclate où la chose la veut sourde; elle est sourde où la chose la veut éclatante. Les sons glissent où le sens doit les faire onduler, bouillonner. J'en appelle au petit nombre de ceux qui ont éprouvé ce supplice. Toutefois, sans la facilité de trouver ce chant, cette espèce de musique, on n'écrit ni en vers ni en prose : je doute même qu'on parle bien. Sans l'habitude de la sentir ou de la rendre, on ne sait pas lire; et qui est-ce qui sait lire? Partout où cette musique se fait entendre, elle est d'un charme si puissant, qu'elle entraîne, et le musicien qui compose, au sacrifice du terme propre, et l'homme sensible qui écoute, à l'oubli de ce sacrifice. C'est elle qui prête aux écrits une grâce toujours nouvelle. On retient une pensée. On ne retient point l'enchaînement des inflexions fugitives et délicates de l'harmonie. Ce n'est pas à l'oreille seulement, c'est à l'âme d'où elle est émanée, que la véritable harmonie s'adresse. Ne dites pas d'un poëte sec, dur et barbare, qu'il n'a point d'oreille; dites qu'il n'a pas assez d'âme. C'est de ce côté que les langues anciennes avaient un avantage infini sur les langues modernes. C'était un instrument à mille cordes, sous les doigts du génie; et ces anciens savaient bien ce qu'ils disaient, lorsqu'au grand scandale de nos froids penseurs du jour, ils assuraient que l'homme vraiment éloquent s'occupait moins de la propriété rigoureuse que du lieu de l'expression. Ah! mon ami, quels soins il faudrait donner encore à ces quatre pages, si elles devaient être imprimées, et que je voulusse y mettre l'harmonie dont elle sont susceptibles. Ce ne sont pas les idées qui me coûtent; c'est le ton qui leur convient. En littérature comme en peinture, ce n'est pas une petite affaire que de savoir conserver son esquisse. Cela est bien pour ce que cela est; et parlons de Loutherbourg. On peut réduire les compositions qu'il a exposées sous quatre classes. Des batailles, des marines et des tempêtes, des paysages, et des dessins.

BATAILLES.

121. UNE BATAILLE[1].

A droite, tout à fait dans la demi-teinte, c'est un château couvert de fumée. On n'en aperçoit que le haut, qu'on escalade, et d'où les assiégeants sont précipités dans un fossé où on les voit tomber pêle-mêle. En allant de ce fossé vers la gauche, le terrain s'élève, et l'on voit à terre des drapeaux, des timbales, des armes brisées, des cadavres, une mêlée de combattants formant une grande masse où l'on discerne un cavalier blanc à demi-renversé, mort, et tombant en arrière vers la croupe de son cheval; plus, sur le fond, de profil, un cavalier brun, dont le cheval se cabre, et qui meurt. A la fumée, et à la lueur forte et rougeâtre qui colore cette fumée, on reconnaît l'effet d'un coup de canon. Sur les deux ailes et sur le fond, ce sont des combats particuliers, des actions moins ramassées, plus éteintes, et faisant valoir la masse principale. Dans cette masse, le cavalier blanc est vu par la croupe de son cheval. Sur le devant, vers le centre du combat, morts, mourants, hommes blessés et diversement étendus sur la terre. Je passe sur beaucoup d'autres incidents.

Voilà un genre de peinture, où il n'y a proprement ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu. C'est un spectacle d'incidents divers, qui n'impliquent aucune contradiction. L'artiste est donc obligé d'y montrer d'autant plus de poésie, de verve, d'invention, de génie, qu'il est moins gêné par les règles. Il faut que je voie partout la variété, la fougue, le tumulte extrême. Il ne peut y avoir d'autre intérêt. Il faut que l'effroi et la commisération s'élancent à moi de tous les points de la toile. Si l'on ne s'en tenait point à des actions communes (et j'appelle actions communes toutes celles où un homme en menace ou en tue un autre), mais qu'on imaginât quelque trait de générosité, quelque sacrifice de la vie à la conservation d'un autre, on élèverait mon âme, on la serrerait, peut-être même m'arracherait-on des larmes. J'aime mieux une bataille tirée de l'histoire qu'une bataille d'imagination. Il y a, dans la pre-

1. Tableau de 4 pieds de largeur sur 3 de hauteur.

première, des personnages principaux que je connais et que je cherche.

Le genre bataille est celui de l'expression. Celle-ci est belle, très-belle; elle est fortement coloriée; il y a une grande intelligence de presque toutes les parties de l'art. Ce nuage rougeâtre, qui occupe la partie supérieure du fond, est bien vrai. Avec tout cela, il y a une ordonnance de routine qui marque une stérilité presque incurable, et puis une uniformité d'incidents, ou qui n'intéressent point, ou qui intéressent également. J'aimerais bien mieux remarquer au milieu de ce fracas un général tranquille, oubliant le danger qui l'environne de toutes parts, pour assurer la gloire d'une grande journée; ayant l'œil à tout, la tête fière, et donnant ses ordres sur un champ de bataille comme dans son palais. J'aimerais bien mieux voir quelques-uns de ses principaux officiers occupés à lui former de leurs corps un bouclier. Je n'entends pas par une bataille, une escarmouche de pandours ou de hussards : j'en ai une plus grande idée.

124. COMBAT SUR TERRE[1].

Au centre, c'est une masse de combattants de la plus grande force, du plus grand effet. On y discerne, on est frappé par un cavalier vu par le dos et par la croupe de son cheval blanc et vigoureux. Il porte un étendard, qu'un fantassin, qui est à sa gauche, cherche à lui enlever avec la vie. Mais ce cavalier a saisi la garde de l'épée du fantassin, et lui va plonger la sienne dans la gorge. L'étendard, élevé et déployé, fait un bel effet. Il marque un plan. Cependant le cavalier court un autre danger non moins imminent; à droite, un autre fantassin s'est emparé de la bride de son cheval; mais l'animal furieux lui tient le bras entre ses dents, et lui arrache des cris. Sous ses pieds, des chevaux; autour de ces combattants, des morts, des mourants; de droite et de gauche, des mêlées séparées, des corps particuliers de troupes engagés, s'éteignant, s'étendant sur le fond, perdant insensiblement de la grandeur et de la lumière, s'isolant de la masse principale, et la chassant en devant.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de largeur sur 1 pied 10 pouces de hauteur, tiré du cabinet de M. le comte de Creutz.

Il y a, comme on voit, deux manières d'ordonner une bataille, ou en pyramidant par le centre de l'action ou de la toile, auquel correspond le sommet de la pyramide, et d'où les branches ou différents plans de cette pyramide vont en s'étendant sur le fond, à mesure qu'ils s'enfoncent dans le tableau, magie qui ne suppose qu'une intelligence commune de la perspective et de la distribution des ombres et des lumières; ou en embrassant un grand espace, en regardant toute l'étendue de sa toile comme un vaste champ de bataille, ménageant sur ce champ des inégalités, y répandant les différents incidents, les actions diverses, les masses, les groupes, liés par une longue ligne qui serpente, ainsi qu'on le voit dans les compositions de Le Brun. Je préfère cette manière; elle demande plus de fécondité; elle fournit plus au génie; tout se déploie et se fait valoir : c'est un instant d'une action générale; c'est un poëme; les trois unités y sont. Au lieu qu'à la manière de Loutherbourg, deux ou trois objets principaux, un ou deux énormes chevaux couvrent le reste. Il semble qu'il n'y ait qu'un incident, qu'un point remarquable : c'est le sommet de la pyramide, auquel on a tout sacrifié pour le faire saillir.

124. COMBAT DE MER[1].

L'ordonnance de ce combat de mer différera de peu de l'ordonnance du combat de terre; tant ce technique, ou la manière de pyramider du centre de la toile vers le fond est bornée.

A droite, dans la demi-teinte, ainsi qu'à l'un des deux combats précédents, vaisseau et combattants, dont les armes à feu sont dirigées vers un autre bâtiment, qui fait le sommet de la pyramide et la masse principale. Autour de ce dernier bâtiment, foule d'hommes tombant ou précipités dans les eaux. Sur la droite, un de ces précipités, isolé, et cherchant à se raccrocher au bâtiment. A gauche, sur le fond, et faisant l'effet des petites actions ou mêlées latérales aux deux combats de terre, autres vaisseaux couverts de combattants, éloignés, éteints, et chassant

1. Tableau de même dimension que le précédent et tiré du cabinet du comte de Creutz.

en devant le bâtiment du milieu. J'aurais deviné d'avance cette distribution. On a changé d'élément; mais c'est la même routine. D'ailleurs, celui-ci est moins beau. Comme on y a plus encore affecté la vigueur, il y a plus de papillotage. L'action se passe au milieu des flots agités et écumeux.

MARINES ET TEMPÊTES.

125. MARÉE MONTANTE[1]. — 126. DES ANIMAUX PASSANT DANS UNE BARQUE ET DESCENDANT D'UNE MONTAGNE[2]. — 127. PAYSAGE AVEC DES ANIMAUX.

Le paysage avec des animaux, appartenant à un homme de mérite, mais un peu singulier, je ne suis point étonné qu'il n'ait point été exposé. Cet honnête homme, honnête, et très-honnête, fait peu de cas du genre humain, et vit beaucoup pour lui. Il est receveur général des finances. Il s'appelle Randon de Boisset. Vous ne verrez pas ses tableaux; mais vous saurez une de ses actions, qui ne vous déplaira pas. Au bout de cinq à six mois de son installation dans la place de fermier général, lorsqu'il vit l'énorme masse d'argent qui lui revenait, il témoigna le peu de rapport qu'il y avait entre son mince travail et une aussi prodigieuse récompense; il regarda cette richesse si subitement acquise comme un vol, et s'en expliqua sur ce ton à ses confrères, qui en haussèrent les épaules, ce qui ne l'empêcha pas de renoncer à sa place. Il est très-instruit. Il aime les sciences, les lettres et les arts. Il a un très-beau cabinet de peinture, des statues, des vases, des porcelaines et des livres. Sa bibliothèque est double. L'une, des plus belles éditions qu'il respecte au point de ne les jamais ouvrir : il lui suffit de les avoir et de les montrer. L'autre, d'éditions communes qu'il lit, qu'il prête, et qu'on fatigue tant qu'on veut. On sait ces bizarreries; mais on les pardonne à la probité, au bon goût, et au vrai mérite. Je l'ai connu jeune; et il n'a pas tenu à lui que je ne devinsse opulent[3].

1. Tableau de 2 pieds 5 pouces de large sur 1 pied 11 pouces de haut du cabinet de M. Wern.

2. Deux tableaux de 2 pieds 4 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

3. Nous avons déjà dit, t. 1er, p. XXXIV, que c'était chez M. Randon de Boisset que Diderot avait été un moment précepteur.

UNE MARINE.

On voit, à droite, un grand pan de murailles ruinées au-dessus duquel, tout à fait de ce côté, une espèce de fabrique voûtée. Au pied de cette fabrique, des masses de roches. Plus vers la gauche, au-dessus du même mur, et un peu dans l'enfoncement, une assez haute portion de tour gothique avec l'éperon qui la soutient. Sur le devant, vers le sommet de la fabrique, un passage étroit, avec une balustrade conduisant de cette fabrique ruinée à une espèce de phare. Ce passage est construit sur le cintre d'une arcade, d'où l'on descend à la mer par un long escalier. Au pied du phare, sur le même plan, vers la gauche, un vaisseau penché à la côte, comme pour être radoubé et calfaté. Plus vers la gauche, un autre vaisseau. Tout l'espace compris entre la fabrique de la droite et l'autre côté de la toile est mer. Seulement, sur le devant, vers la gauche, il y a une langue de terre, où des matelots boivent, fument et se reposent.

Très-beau tableau, d'une grande vigueur. La fabrique à droite bien variée, bien imaginée, de bel effet. Les figures, sur la langue de terre, bien dessinées et coloriées à plaisir. Si l'on voyait ce morceau seul, on ne pourrait s'empêcher de s'écrier : « O la belle chose ! » mais on le compare malheureusement avec un Vernet, qui en alourdit le ciel, qui fait sortir l'embarras et le travail de la fabrique, qui accuse les eaux de fausseté, et qui rend sensible aux moins connaisseurs la différence d'une figure qui a du dessin et de la couleur, mais qui n'a que cela ; la différence d'un pinceau vigoureux, mais âpre et dur, et d'une harmonie de nature ; d'un original et d'une belle imitation ; de Virgile et de Lucain. Le Loutherbourg est fait et bien fait. Le Vernet est créé.

123. UNE TEMPÊTE[1].

On voit, à gauche, un grand rocher. Sur une longue saillie de ce rocher s'élevant à pic au-dessus des eaux, un homme agenouillé et courbé, qui tend une corde à un malheureux qui

1. Tableau de 4 pieds de largeur sur 3 pieds de hauteur.

se noie. Voilà qui est bien imaginé. Sur une avance, au pied du rocher, un autre homme qui tourne le dos à la mer, qui se dérobe avec les mains, dont il se couvre le visage, les horreurs de la tempête; cela est bien encore. Sur le devant, du même côté, un enfant noyé, étendu sur le rivage, et la mère qui se désole sur son enfant. Monsieur Loutherbourg, cela est mieux, mais ne vous appartient pas; vous avez pris cet incident à Vernet. Au même endroit, plus vers la droite, un époux qui soutient sous les bras sa femme nue et moribonde. Ni cela non plus, monsieur Loutherbourg, autre incident emprunté de Vernet. Le reste est une mer orageuse, des eaux agitées et couvertes d'écume. Au-dessus des eaux un ciel obscur, qui se résout en pluie.

Tableau cru, dur, sans mérite, sans effet, peint de réminiscence de plusieurs autres. Plagiat. Ces eaux de Loutherbourg sont fausses, ou celles de Vernet. Ce ciel de Loutherbourg est solide et pesant, ou les mêmes ciels de Vernet ont trop de légèreté, de liquidité et de mouvement. Monsieur Loutherbourg, allez voir la mer. Vous êtes entre des étables, et l'on s'en aperçoit; mais vous n'avez jamais vu de tempêtes.

124. AUTRE TEMPÊTE[1].

A droite, roches formidables, dont les proéminences s'élancent vers la mer, et sont suspendues en voûte au-dessus de la surface des eaux. Sur ces roches, plus sur le devant, autres roches moins considérables, mais plus avancées dans la mer. Dans une espèce de détroit ou d'anse formée par ces dernières, une mer qui s'y porte avec fureur. Sur leur penchant, dans la demi-teinte, homme assis, soutenant par la tête une femme noyée, qu'un autre, sur la pente en dessous, porte par les pieds. Sur l'extrémité d'une de ces roches cintrées du fond, la plus isolée, la plus loin jetée sur les flots, un spectateur, les bras étendus, effrayé, stupéfait, et regardant les flots en un endroit où vraisemblablement des malheureux viennent d'être brisés, submergés. Autour de ces masses escarpées, hérissées, inégales, sur le devant et dans le lointain, des flots soulevés et écumeux. Vers

1. Faisait partie d'une série de six tableaux sous le même numéro 124, qui appartenaient au comte de Creutz, et dont plusieurs ont été déjà décrits.

le fond, sur la gauche, un vaisseau battu de la tempête. Toute cette scène obscure ne reçoit du jour que d'un endroit du ciel, à gauche, où les nuées sont moins épaisses. Ces nuées vont, en se condensant, en s'obscurcissant, sur toute l'étendue des eaux. Elles sont comme palpables vers la gauche.

Les eaux sont dures et crues. Pour ces nuées, Vernet aurait bien su les rendre aussi denses, sans les faire mates, lourdes, immobiles et compactes. Si les ciels, les eaux, les nuées de Loutherbourg sont durs et crus, c'est la suite de sa vigueur affectée, et de la difficulté de mettre d'accord, quand on a forcé de couleur quelques objets.

PAYSAGES.

128. CASCADES.

A droite, masse de rochers. Cascade entre ces rochers. Montagnes sur le fond. Vers la gauche, au delà des eaux de la cascade, sur une terrasse assez élevée, animaux et pâtre, une vache couchée, une autre vache qui descend dans l'eau, une troisième arrêtée, sur laquelle le pâtre, debout et vu par le dos, a les bras appuyés. Tout à fait vers la gauche, le chien du pâtre, ensuite des arbres et du paysage.

Arbres lourds, mauvais ciel, à l'ordinaire ; pauvre paysage. Cet artiste a communément le pinceau plus chaud. Mais, me direz-vous, qu'est-ce que peindre chaudement? C'est conserver sur la toile, aux objets imités, la couleur des êtres de la nature, dans toute sa force, dans toute sa vérité, dans tous ses accidents. Si vous exagérez, vous serez éclatant, mais dur, mais cru. Si vous restez en deçà, vous serez peut-être doux, moelleux, harmonieux, mais faible. Dans l'un et l'autre cas, vous serez faux, à vous juger à la rigueur.

AUTRE PAYSAGE.

J'aperçois des montagnes à ma droite ; plus sur le fond, du même côté, le clocher d'une église de village ; sur le devant, en m'avançant vers la gauche, un paysan assis sur un bout de rocher, son chien dressé sur les pattes de derrière, et posé sur ses genoux ; plus bas et plus à gauche, une laitière qui donne,

dans une écuelle, de son lait à boire au chien du berger. Quand une laitière donne de son lait à boire au chien, je ne sais ce qu'elle refuse au berger. Autour du berger, sur le devant, moutons qui se reposent et qui paissent. Plus vers la gauche, et un peu plus sur le fond, des bœufs, des vaches ; puis une mare d'eau. Tout à fait à ma gauche, et sur le devant, chaumière, maisonnette, petite fabrique, derrière laquelle des arbres et des rochers qui terminent la scène champêtre, dont le centre présente des montagnes dispersées dans le lointain ; montagnes qui lui donnent de l'étendue et de la profondeur. La lumière rougeâtre, dont elle est éclairée, est bien du soir ; et il y a quelque finesse dans l'idée du tableau.

AUTRE PAYSAGE.

Il y a un tableau de Vernet qui semble avoir été fait exprès pour être comparé à celui-ci, et faire apprécier le mérite des deux artistes. Je voudrais que ces rencontres fussent plus fréquentes. Quel progrès n'en ferions-nous pas dans la connaissance de la peinture? En Italie, plusieurs musiciens composent sur les mêmes paroles. En Grèce, plusieurs poëtes dramatiques traitaient le même sujet. Si l'on instituait la même lutte entre les peintres, avec quelle chaleur n'irions-nous pas au Salon ! quelles disputes ne s'élèveraient pas entre nous ! Et chacun s'appliquant à motiver sa préférence, quelles lumières, quelle certitude de jugement n'acquerrions-nous pas ! D'ailleurs, croit-on que la crainte de n'être que le second n'excitât pas de l'émulation entre les artistes, et ne les portât pas à quelques efforts de plus?

Des particuliers, jaloux de la durée de l'art parmi nous, avaient projeté une souscription, une loterie. Le prix des billets devait être employé à occuper les pinceaux de notre Académie. Les tableaux auraient été exposés et appréciés. S'il y avait eu moins d'argent qu'il n'en fallait, on aurait augmenté le prix du billet. Si le fond de la loterie avait excédé la valeur des tableaux, le surplus aurait été reversé sur la loterie suivante. Le gain du premier lot consistait à entrer le premier dans le lieu de l'exposition, et à choisir le tableau qu'on aurait préféré. Ainsi il n'y avait d'autre juge que le gagnant. Tant pis pour

lui, et tant mieux pour celui qui choisissait après lui, si, négligeant le jugement des artistes et du public, il s'en tenait à son goût particulier. Ce projet n'a point eu lieu, parce qu'il était embarrassé de différentes difficultés, qui disparaissent en suivant la manière simple dont je l'ai conçu.

La scène montre à droite le sommet d'un vieux château au-dessous des rochers. Dans ces rochers, trois arcades pratiquées. Au long de ces arcades, un torrent, dont les eaux, resserrées par une autre masse de roches qui s'avancent encore plus sur le devant, viennent se briser, bondir, couvrir de leur écume un gros quartier de pierre brute, et s'échappent ensuite en petites nappes sur les côtés de cet obstacle. Ce torrent, ces eaux, cette masse font un très-bel effet et bien pittoresque. Au delà de ce poétique local, les eaux se répandent et forment un étang. Au delà des arcades, un peu plus sur le fond et vers la gauche, on découvre le sommet d'un nouveau rocher couvert d'arbustes et de plantes sauvages. Au pied de ce rocher, un voyageur conduit un cheval chargé de bagages; il semble se proposer de grimper vers les arcades par un sentier coupé dans le roc, sur la rive du torrent. Il y a, entre son cheval et lui, une chèvre. Au-dessous de ce voyageur, plus sur le devant et plus sur la gauche, on rencontre une paysanne montée sur une bourrique. L'ânon suit sa mère. Tout à fait sur le devant, au bord de l'étang formé des eaux du torrent, sur un plan correspondant à l'intervalle qui sépare le voyageur qui conduit son cheval de la paysanne affourchée sur son ânesse, c'est un pâtre qui mène ses bestiaux à l'étang. La scène est fermée à gauche par une haute masse de roches couvertes d'arbustes, et elle reçoit sa profondeur des sommités de montagnes vaporeuses qu'on a placées au loin, et qu'on découvre entre les roches de la gauche et la fabrique de la droite.

Quand Vernet ne l'emporterait pas de très-loin sur Loutherbourg par la facilité, l'effet, toutes les parties du technique, ses compositions seraient encore plus intéressantes que celles de son antagoniste. Celui-ci ne sait introduire dans ses compositions que des pâtres et des animaux. Qu'y voit-on? Des pâtres et des animaux; et toujours des pâtres et des animaux. L'autre y sème des personnages et des incidents de toute espèce, et ces personnages et ces incidents, quoique vrais, ne sont pas la nature commune

des champs. Cependant ce Vernet, tout ingénieux, tout fécond qu'il est, reste encore bien en arrière du Poussin du côté de l'idéal. Je ne vous parlerai point de l'*Arcadie* de celui-ci, ni de son inscription sublime : *Et ego in Arcadia.* « Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie. » Mais voici ce qu'il a montré dans un autre paysage plus sublime peut-être, et moins connu. C'est celui-ci, qui sait aussi, quand il lui plaît, vous jeter du milieu d'une scène champêtre l'épouvante et l'effroi ! La profondeur de sa toile est occupée par un paysage noble, majestueux, immense. Il n'y a que des roches et des arbres ; mais ils sont imposants. Votre œil parcourt une multitude de plans différents depuis le point le plus voisin de vous jusqu'au point de la scène le plus enfoncé. Sur un de ces plans-ci, à gauche, tout à fait au loin, sur le fond, c'est un groupe de voyageurs qui se reposent, qui s'entretiennent, les uns assis, les autres couchés ; tous dans la plus parfaite sécurité. Sur un autre plan, plus sur le devant, et occupant le centre de la toile, c'est une femme qui lave son linge dans une rivière ; elle écoute. Sur un troisième plan, plus sur la gauche, et tout à fait sur le devant, c'était un homme accroupi ; mais il commence à se lever et à jeter ses regards mêlés d'inquiétude et de curiosité vers la gauche et le devant de la scène ; il a entendu. Tout à fait à droite et sur le devant, c'est un homme debout, transi de terreur, et prêt à s'enfuir ; il a vu. Mais qui est-ce qui lui imprime cette terreur? Qu'a-t-il vu? Il a vu, tout à fait sur la gauche et sur le devant, une femme étendue à terre, enlacée d'un énorme serpent qui la dévore et qui l'entraîne au fond des eaux, où ses bras, sa tête et sa chevelure pendent déjà. Depuis les voyageurs tranquilles du fond jusqu'à ce dernier spectacle de terreur, quelle étendue immense, et sur cette étendue, quelle suite de passions différentes, jusqu'à vous qui êtes le dernier objet, le terme de la composition ! Le beau tout ! le bel ensemble ! C'est une seule et unique idée qui a engendré le tableau. Ce paysage, ou je me trompe fort, est le pendant de l'*Arcadie;* et l'on peut écrire sous celui ci φοβὸς (la crainte); et sous le précédent καὶ ἐλεὸς (la pitié)[1].

Voilà les scènes qu'il faut savoir imaginer, quand on se

1. *Le Serpent* a été gravé par Étienne Baudet.

mêle d'être un paysagiste. C'est à l'aide de ces fictions qu'une scène champêtre devient autant et plus intéressante qu'un fait historique. On y voit le charme de la nature avec les incidents les plus doux ou les plus terribles de la vie. Il s'agit bien de montrer ici un homme qui passe ; là, un pâtre qui conduit ses bestiaux, ailleurs, un voyageur qui se repose ; en un autre endroit, un pêcheur, sa ligne à la main, et les yeux attachés sur les eaux. Qu'est-ce que cela signifie? Quelle sensation cela peut-il exciter en moi? Quel esprit, quelle poésie y a-t-il là-dedans? Sans imagination on peut trouver ces objets, à qui il ne reste plus que le mérite d'être bien ou mal placés, bien ou mal peints; c'est qu'avant de se livrer à un genre de peinture quel qu'il soit, il faudrait avoir lu, réfléchi, pensé; c'est qu'il faudrait s'être exercé à la peinture historique qui conduit à tout. Tous les incidents du paysage du Poussin sont liés par une idée commune, quoique isolés, distribués sur différents plans, et séparés par de grands intervalles. Les plus exposés au péril, ce sont ceux qui en sont les plus éloignés. Ils ne s'en doutent pas ; ils sont tranquilles ; ils sont heureux; ils s'entretiennent de leur voyage. Hélas! parmi eux, il y a peut-être un époux que sa femme attend avec impatience, et qu'elle ne reverra plus ; un fils unique que sa mère a perdu de vue depuis longtemps, et dont elle soupire en vain le retour ; un père qui brûle du désir de rentrer dans sa famille; et le monstre terrible qui veille dans la contrée perfide, dont le charme les a invités au repos, va peut-être tromper toutes ces espérances. On est tenté, à l'aspect de cette scène, de crier à cet homme qùi se lève d'inquiétude : « Fuis » ; à cette femme qui lave son linge : « Quittez votre linge, fuyez » ; à ces voyageurs qui se reposent : « Que faites-vous là ? fuyez, mes amis, fuyez. » Est-ce que les habitants des campagnes, au milieu des occupations qui leur sont propres, n'ont pas leurs peines, leurs plaisirs, leurs passions : l'amour, la jalousie, l'ambition? leurs fléaux : la grêle qui détruit leurs moissons, et qui les désole; l'impôt qui déménage et vend leurs ustensiles; la corvée qui dispose de leurs bestiaux, et les emmène; l'indigence et la loi qui les conduisent dans les prisons? N'ont-ils pas aussi nos vices et nos vertus? Si, au sublime du technique, l'artiste flamand avait réuni le sublime de l'idéal, on lui élèverait des autels.

120. TABLEAU D'ANIMAUX[1].

On voit, à droite, un bout de roche; sur cette roche, des arbres; au pied, le pâtre assis. Il tend, en souriant, un morceau de son pain à une vache blanche qui s'avance vers lui, et sous laquelle l'artiste a accroupi une autre vache rousse. Celle-ci est sur le devant, et couvre les pieds de la vache blanche. Autour de ces deux vaches, ce sont des moutons, des brebis, des béliers, des boucs, des chèvres. Il y a une échappée de campagne. Sur le fond, tout à fait sur la gauche, un âne s'avance de derrière une autre fabrique de roche, vers des chardons parsemés autour de cette masse qui ferme la scène du côté gauche.

Beau, très-beau tableau, très-vigoureusement et très-sagement colorié. Animaux vrais, peints et éclairés largement. Les brebis, les chèvres, les boucs, les béliers et l'âne sont surprenants. Pour le pâtre et tout le côté droit du tableau, s'il paraît un peu sourd, c'est peut-être le défaut de l'exposition, l'effet de la demi-teinte, qui est forte. Le ciel est un des plus mauvais, des plus lourds de l'artiste : c'est un gros quartier de lapis-lazuli à couper avec le ciseau d'un tailleur de pierre. On peut s'asseoir là-dessus, cela est solide. Jamais corps ne divisera cette épaisseur en tombant. Point d'oiseau qui n'y périsse étouffé. Il ne se meut point; il ne fuit point; il pèse sur ces pauvres bêtes. Vernet nous a rendus difficiles sur les ciels. Les siens sont si légers, si rares, si vaporeux, si liquides! Si Loutherbourg en avait le secret, comme ils feraient valoir le reste de sa composition! Les objets seraient isolés, hors de la toile; ce serait une scène réelle. Jeune artiste, étudiez donc les ciels : vous voulez être vigoureux, j'y consens; mais tâchez de n'être pas dur. Ici, par exemple, vous avez évité l'un de ces défauts, sans tomber dans l'autre; et le vieux Berghem aurait souri à vos animaux.

129. DESSINS.

LE DEDANS D'UNE ÉTABLE, ÉCLAIRÉE DE LA LUMIÈRE NATURELLE.

Deux bœufs couchés, l'un la tête tournée vers la gauche, et

1. De 6 pieds de largeur sur 3 pieds 4 pouces de hauteur.

sur le devant; l'autre la tête tournée vers la droite, et le corps presque entièrement couvert du premier. A gauche, sur le devant, mouton couché et qui dort. Du même côté, sur le fond, pâtre étendu à plat-ventre sur de la paille. La lumière naturelle entre par une fenêtre carrée ouverte au mur latéral de la droite. Il faut voir la beauté et la vérité de ces animaux, l'effet du rideau de lumière qui glisse sur eux; comme ils en sont frappés, comme ils en sont largement éclairés, comme ils sont dessinés! J'aime mieux un pareil dessin que dix tableaux communs.

LE DEDANS D'UNE ÉTABLE, ÉCLAIRÉE DE LA LUMIÈRE D'UNE LANTERNE DE CORNE.

En entrant dans cette étable par la gauche, on trouve des cruches et autres ustensiles champêtres; puis la lanterne de corne suspendue à un chevron de la toiture; au-dessous, un chien qui dort; plus vers la droite, dormant aussi, le pâtre, le dos étendu sur de belle paille; sous un râtelier, tout à fait à la droite, un ânon couché sur des gerbes. Je serais transporté de celui-ci, si je n'avais pas vu le premier.

SCÈNE CHAMPÊTRE ÉCLAIRÉE PAR LA LUNE.

Imaginez à gauche une grande arcade; sous cette grande arcade, des eaux; entre des nuages le disque de la lune, dont la lumière faible et pâle frappe la partie supérieure de la voûte ou arcade, et éclaire la scène. Au pied de la voûte, sur le devant, une chèvre; en s'avançant vers la droite, toujours sur le devant, des moutons et des vaches; depuis l'intérieur de la voûte, sur toute la longueur du fond, une fabrique ruinée, dont le sommet est couvert d'arbustes. Sur un plan qui partage à peu près en deux la profondeur, un pâtre sur son âne. Au-dessous, un peu plus sur la droite, un bélier et des moutons. Sur le devant, quelques masses de pierres. Des roches couvertes d'arbustes ferment la scène vers la droite. C'est encore un très-beau dessin.

L'artiste semble s'être proposé à peu près le même local et les mêmes objets à éclairer de toutes les lumières différentes qu'il s'agit de distinguer, avec du blanc, du brun et du bleu. Il n'a oublié que le feu. Après de pareilles études, il ne tombera

pas dans le défaut si fréquent et si peu remarqué, je ne dis pas dans les paysages, mais dans toutes les compositions, de n'employer qu'un seul corps lumineux, et de peindre toutes les sortes de lumières.

LE DEDANS D'UNE ÉCURIE,
ÉCLAIRÉE D'UNE LANTERNE DE CORNE
PLACÉE SUR LE DEVANT.

On voit, à gauche, les têtes de quelques bêtes à cornes. Sur le fond, un pâtre s'en allant vers la droite, avec une botte de paille sous chaque bras. La lanterne, posée à terre sur le devant, l'éclaire par le dos; plus à droite et au premier plan, un âne debout, qui brait. Autour de l'animal importun, des moutons couchés. Tout à fait à droite et sur le fond, un râtelier avec du foin. Les précédents ne déparent ni celui-ci ni les suivants.

LE DEDANS D'UNE ÉCURIE, ÉCLAIRÉE PAR UNE LAMPE.

A gauche, une petite séparation tout à fait dans l'ombre et sur le devant, où l'on voit un pâtre assis sur un grabat, se frottant les yeux, bâillant, s'éveillant. Au-dessus de sa tête, des planches, sur lesquelles des pots et autres ustensiles. Au delà de la couche du pâtre, en dedans de l'écurie, poteau d'où partent plusieurs chevrons, à l'un desquels la lampe est suspendue. Au pied de ce poteau, paniers et ustensiles. Proche la lampe, plus sur le fond, des chevaux. Vis-à-vis ces chevaux, un bouc. Sur un plan entre les chevaux et le bouc, un autre pâtre. Proche de celui-ci, un ânon. Autour de l'ânon, en allant vers la droite, quelques moutons. Au-dessus des moutons, sur le fond, vaches s'acheminant avec le reste des animaux vers une grande porte ouverte, à droite, à l'angle intérieur du mur latéral droit. Tout à fait de ce côté, attenant à la porte sur le devant, fabrique de bois. Au pied de cette fabrique, des sacs debout, un crible et d'autres ustensiles.

AUTRE DEDANS D'ÉCURIE, ÉCLAIRÉE D'UNE LAMPE.

A gauche, fabrique de bois. Sur une planche attachée à un

poteau, lampe allumée. Au pied de ce poteau, pâtre endormi, son chien à ses pieds. Puis un amas de foin, une grande vache debout. Autour de cette vache, sur le devant, des moutons couchés et un ânon accroupi.

Fermez les yeux, prenez de ces six dessins le premier qui vous tombera sous la main, et soyez sûr d'avoir une chose précieuse. Je ne sais si, à tout prendre, ils ne sont pas plus faits dans leur genre que les tableaux de l'artiste. Ici, il n'y a rien à reprendre.

130. AUTRES DESSINS SUR DIFFÉRENTS PAPIERS.

C'est un berger à droite, assis à terre, le coude appuyé sur un bout de roche; ses animaux se reposant devant lui. C'est un souffle, mais c'est le souffle de la nature et de la vérité. Beau dessin, crayon large, grands animaux, économie de travail merveilleuse.

Le livret annonce d'autres morceaux sous le même numéro 130; mais je ne me les rappelle pas. Je ne les regrette pas pour vous; la meilleure description dit si peu de chose! mais bien pour moi qui les aurais vus.

Et vous voilà tiré de Loutherbourg, à qui certes on ne saurait refuser un grand talent. C'est une belle chose que son tableau d'animaux. Voyez cette vache blanche, comme elle est grasse! plus vous la regarderez de près, plus le faire vous en plaira; il est touché comme un ange. Le *Combat sur terre*, le *Combat sur mer*, la *Tempête*, le *Calme*, le *Midi*, le *Soir*, six morceaux qui appartiennent au comte de Creutz, sont tous fort beaux et d'un bel effet. Il y a des terrasses, des roches, des arbres, des eaux, imités à miracle, et d'un ton de couleur très-chaud, très-piquant. Dans la *Bataille sur terre*, son morceau de réception, le coup de canon, ou plutôt ce ciel, cette fumée teinte d'un feu rougeâtre, est bien; le cheval blanc dessiné à ravir, belle croupe, tête pleine de vie. L'animal et le cavalier vont tomber. Le cavalier se renverse en arrière; il a abandonné ses armes; son cheval est sur la croupe. Les armes sont faites avec précision, et il y a là un tact tout particulier. Boucher m'arrêta par le bras, et me dit : « Regardez bien ce morceau; c'est un homme que cela! » L'autre cavalier, sur le

fond, allonge le bras, en laissant tomber son sabre. Un des blessés, sur le devant, a une épée passée à travers les flancs, et tente inutilement de l'arracher. Il est bien dessiné, et son expression est forte. La touche vigoureuse des soldats morts, le brillant mat de l'acier donnent de la force au devant du tableau. La terrasse est chaudement faite, heurtée, coloriée. A l'angle droit, on escalade un fort. La teinte y est très-vaporeuse, les soldats ajustés à la manière de Salvator Rosa; mais ce n'est pas la touche fière de celui-ci. Si vous voulez bien savoir ce que c'est que papilloter en grand, arrêtez-vous un moment encore devant le *Combat de mer;* et vous sentirez votre œil successivement attiré par différents objets séparément très-lumineux, sans avoir le temps de s'arrêter, de se reposer sur aucun. Les combattants n'y manquent pas d'action. Ce sont des Turcs, d'un côté, de l'autre des soldats cuirassés. Ce tableau est plus soigné et moins beau. A la *Tempête,* le local est trop noir, les vagues lourdes, la pluie semblable à une trame de toile, à un réseau à prendre des bécasses; il est monotone, point de clair, pas la moindre lueur; les figures très-bien pensées, très-maussadement coloriées. Le *Calme* est roussâtre et sec. A cet instant, les objets sont comme abreuvés de lumière effet très-difficile à rendre. On n'obtient de grandes lumières, que par l'opposition des ombres; et à midi, tout est brillant, tout est clair; à peine y a-t-il de l'ombre dans la compagne; elle y est comme détruite par la vigueur des reflets. Il n'en reste qu'au fond des antres, dans les cavernes, où l'obscurité est redoublée par l'éclat général. Faible à la lisière des forêts, il faut s'y enfoncer pour l'y trouver forte. Le *Soir* est peint chaudement : on voit que la terre est encore brûlante. Les arbres ne sont pas mal feuillés. Loutherbourg en tout touche fortement et spirituellement. Revenez sur le tableau d'animaux. Regardez le cheval chargé de bagage, et son conducteur; et dites-moi s'il était possible de faire cet animal avec plus de finesse, et ce bagage avec plus de ragoût. Au morceau où la laitière donne de son lait au chien de berger, le chien est de bonne couleur, les figures sont bien dessinées, et la dégradation de la lumière prolonge, du centre du tableau à une distance infinie, la campagne et le lointain. J'ajouterai, de ses dessins, qu'il était impossible d'y montrer plus d'esprit, plus

d'intelligence. C'eût été bien dommage qu'une canne à pomme d'or égarée dans sa maison eût privé l'Académie d'un aussi grand artiste; cependant peu s'en est fallu. Quand on éveille la jalousie par un grand talent, il ne faut pas prêter le flanc du côté des mœurs. La furie de ce jeune peintre se jette sur tout; mais c'est dans les batailles surtout qu'elle se déploie. En lui pardonnant sa manière de pyramider, sa disposition est bien entendue, les groupes s'y multiplient sans confusion; sa couleur est forte, les effets d'ombres et de lumières sont grands; ses figures noblement et naturellement dessinées, leurs attitudes variées; ses combattants bien en action; ses morts, ses mourants, ses blessés bien jetés, bien entassés sous les pieds de ses chevaux; ses animaux vrais et animés; ce sont des bataillons rompus, des postes emportés, un feu perçant à travers les rougeâtres tourbillons de la poussière et de la fumée; du sang, du carnage, un spectacle terrible. A l'une de ses tempêtes, sa mer est trop agitée aux parties éloignées du tableau. La chaloupe qui coule à fond, le mouvement de l'eau sont bien rendus, si ce n'est qu'il est absurde que de frêles bâtiments tentent un abordage par un gros temps, ou, comme disent les marins, par une mer trop dure. Encore une fois, Loutherbourg a un talent prodigieux; il a beaucoup vu la nature, mais ce n'est pas chez elle, c'est en visite chez Berghem, Wouwermans et Vernet. Il a de la couleur. Il peint d'une manière ragoûtante et facile. Ses effets sont piquants. Dans ses tableaux de paysages, il y a quelquefois des figures qui visent un peu à l'éventail; j'en appelle à l'un de ses tableaux du matin ou du soir, et à cette petite femme qu'on y voit montée sur un cheval, avec un petit chapeau de paille sur la tête, et noué d'un ruban sous son cou. Avec cela, c'est un furieux garçon, et qui n'en restera pas où il en est; surtout si, en s'assujettissant un peu plus à l'étude du vrai, ses compositions viennent à perdre je ne sais quoi de romanesque et de faux, qu'on y sent plus aisément qu'on ne le peut dire. Son grand tableau de bataille l'a élevé au rang d'académicien; et c'est ma foi un beau titre. C'est le plus beau, celui qui caractérise le mieux un grand maître. Des dix-huit morceaux qu'il a exposés, il n'y en a pas un où l'on ne découvre des beautés. Ce qui lui manque peut s'acquérir. On n'acquiert point ce qu'il a. Qu'il aille, qu'il regarde, et qu'il fasse provi-

sion de phénomènes. Si ces dessins sur papier blanc au crayon rouge ont moins d'effet que ceux sur papier bleu, cela tient certainement à la couleur du papier et du crayon. Un dessin sur papier blanc et à la sanguine est nécessairement plus égal de ton, de touche et d'effet; mais en général ils sont d'un prix inestimable. Mon ami, y avez-vous bien pris garde? Avez-vous observé combien ils sont fins et spirituels? Quel effet! quelle touche! quel ragoût! quelle vérité! Ah! les beaux dessins! Berghem ne les désavouerait pas. Au reste, n'oubliez pas que je ne garantis ni mes descriptions, ni mon jugement sur rien; mes descriptions, parce qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel qui puisse rapporter fidèlement autant de compositions diverses; mon jugement, parce que je ne suis ni artiste, ni même amateur. Je vous dis seulement ce que je pense; et je vous le dis avec toute ma franchise. S'il m'arrive d'un moment à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre j'ai été diversement affecté, également impartial quand je loue et que je me dédis d'un éloge, quand je blâme et que je me dépars de ma critique. Donnez un signe d'approbation à mes remarques, lorsqu'elles vous paraîtront solides, et laissez les autres pour ce qu'elles sont. Chacun a sa manière de voir, de penser, de sentir. Je ne priserai la mienne que quand elle se trouvera conforme à la vôtre; et cela bien dit une fois, je continue mon chemin sans me soucier du reste, après avoir murmuré tout bas à l'oreille de l'ami Loutherbourg : « Votre femme est jolie; on le lui disait avant qu'elle vous appartînt : qu'on continue à le lui dire depuis qu'elle est à vous, à la bonne heure, si cela vous convient autant qu'à elle; mais faites en sorte qu'on puisse oublier sans conséquence, sur son lit ou le vôtre, son chapeau, son épée ou sa canne à pomme d'or. Madame Vassé, et tant d'autres moitiés d'artistes que je nommerais bien, ont aussi des lits; mais on y retrouve tout ce qu'on y oublie. »

131. DESHAYS.

Les portraits de Deshays sont si mauvais de dessin, de couleur et du reste, qu'ils ont l'air d'être faits en dépit de l'art et

du bon sens. Celui-ci ne vous ruinera pas en copie. Je ne ressemble pas à l'usurier d'Horace :

> Quanto perditior quisque est, tanto acrius urget.
>
> Horat. *Sermon.* lib. I, *Sat.* II, v. 15.

Quand je blâme, je fronce le sourcil; et cela ne m'amuse pas. Voici cinq ou six personnages qui vont me donner de l'humeur. Si je ne me hâte pas de m'en débarrasser, je ne sais plus quand vous aurez la suite.

LÉPICIÉ.

132. JÉSUS-CHRIST ORDONNE A SES DISCIPLES DE LAISSER APPROCHER LES ENFANTS QU'ON LUI PRÉSENTE[1].

De même hauteur et de la moitié de la largeur, à gauche du précédent, saint Charlemagne.

De même hauteur et de la moitié de la largeur du premier, à droite et en regard avec saint Charlemagne, saint Louis. Les deux derniers cintrés comme le premier.

Avez-vous vu quelquefois, au coin des rues, de ces chapelles que les pauvres habitants de Sainte-Reine[2] promènent sur leurs épaules, de bourg en ville? c'est une espèce de boîte cintrée, qui renferme un tableau principal, et dont les deux vantaux, peints en dedans, montrent chacun l'image d'un saint, quand la boîte ou chapelle portative est ouverte. Eh bien! tout juste de la même forme et de la même force, le tableau précédent et les deux suivants. C'est la chapelle des gueux de Sainte-Reine; et ce l'est si bien, qu'il n'y manque que les charnières, que j'y aurais peintes furtivement, si j'avais été un des polissons de l'école.

Au fond de la boîte, c'est le Christ, n'ordonnant pas à ses disciples de laisser approcher les petits enfants, comme le peintre le dit; mais les recevant, les accueillant. Ainsi Lépicié n'a su ce qu'il faisait; et c'est le moindre défaut de son ouvrage.

1. Tableau cintré de 7 pieds 9 pouces de haut sur 7 pieds 6 pouces de large.
2. Alise-Sainte-Reine, lieu de pèlerinage en Bourgogne, où le petit commerce dont il est ici question s'est perpétué.

Le Christ est assis sous un palmier ; autour de lui, vers la gauche, sont plusieurs petits enfants, filles et garçons, qui lui sont présentés par leurs mères, leurs frères, leurs grand'mères. A droite, derrière le palmier, deux ou trois apôtres en mauvaise humeur.

Sur le vantail à droite, saint Louis ; sur le vantail à gauche, saint Charlemagne.

Le tableau du milieu est cru, sec et dur, comme il les faut pour appeler la populace aux carrefours. Figures raides, découpées, appliquées les unes sur les autres, sans plan, sans mouvements, fortes enluminures. Quel sujet, cependant, pour un grand maître, par le charme et la variété des natures! Imaginez ce Christ, ces apôtres, ces pères, ces mères, ces grand'mères, ces petites filles, ces petits garçons, peints par un Raphaël.

Sans avoir vu le saint Louis, on ne devine pas combien il est plat, ignoble, sot et bête. C'est à peu près comme nos anciens sculpteurs nous le montrent en pierre, aux portails des églises gothiques.

Le saint Charlemagne est un gros spadassin ; le ventre tendu en devant, la tête ébouriffée et renversée en arrière, la main gauche fièrement appuyée sur le pommeau de son épée. Il est impossible de le regarder sans se rappeler la figure du feu Gros-Thomas [1].

Si M. Lépicié veut placer ces trois tableaux en enseigne à sa porte, je lui garantis la pratique de tous ces gens qui chantent dans les rues, montés sur des escabeaux, la baguette à la main, à côté d'une longue pancarte attachée à un grand bâton, et montrant « comment le diable lui apparut pendant la nuit, comment il se leva et s'en alla dans la chambre de sa femme qui dormait. Le voilà qui va. Voilà le diable qui le pousse. Le voilà dans la chambre de sa femme. Voilà sa femme qui dort. Comment son bon ange lui retient la main, lorsqu'il allait tuer sa femme. Voilà le bon ange. Voilà le méchant époux avec son couteau. Le voilà qui a le couteau levé. Voilà le bon ange qui lui retient la main, *et cætera, et cætera.* » Je lui garantis l'entreprise de toutes les chapelles de Sainte-Reine et autres lieux,

1. Le *Gros* ou le *Grand-Thomas,* arracheur de dents célèbre établi sur le Pont-Neuf, en face le *Cheval de bronze,* en grande vogue vers 1755, et qui mérita le surnom de *Médecin des pauvres.* Il a été portraituré et chansonné.

tant en France qu'ailleurs, où les paysans malheureux aiment mieux mendier dans les grandes villes que de rester dans leurs villages à cultiver des terres où ils déposeraient leurs sueurs, et qui ne rendraient pas un épi pour les nourrir; à moins qu'il n'aime mieux exercer les deux métiers à la fois, faire la curiosité et la montrer.

133. LA CONVERSION DE SAINT PAUL[1].

La lumière d'où se fit entendre la voix qui disait : *Saule*[2], *Saule, quid me persequeris?* part de l'angle supérieur gauche du tableau. Cette gloire est bien lumineuse. Le saint, renversé dans cette direction, est aussi bien renversé. Il est enveloppé de la masse des rayons qui le frappent, mais qui ne le frappent pas assez pittoresquement; il aurait fallu de la verve pour lui donner un air de foudre, et Lépicié n'en a pas. Le casque s'est séparé de la tête, et il est à terre au-dessous. Plus à droite, vu par le dos, courbé en devant, et sortant du fond, un soldat relève Saül, le secourt, en appuyant une main entre ses épaules et l'autre sur sa poitrine. Sur un plan plus enfoncé, et correspondant au persécuteur terrassé, vu de face, un soldat sur son cheval. Le cheval tranquille, et plus brave que l'homme qui est fort effrayé, mais à la vérité d'un faux effroi, d'un effroi de théâtre. Ce gros soldat joue la parade. Tout à fait sur le fond, autour de ce grotesque personnage, et derrière son officieux camarade, des têtes de satellites épouvantés. Tout à fait à gauche, sous la lumière fulminante, abattu, troublé, effaré, le cheval de Saül, dont les jambes sont embarrassées dans les siennes. Ce cheval est beau, et sa crinière flotte bien. Tout cela n'est ni mal entendu, ni mal ordonné. La Gloire m'a paru belle. La lumière forte et vraie. Le cheval assez beau, mais faible de touche et sans humeur. Le Saül a les yeux fermés, comme il doit arriver à un homme ébloui; mais il est petit, chiffonné, ignoble de caractère, plus mort que vif. Ce bras droit, qu'il tient étendu en l'air, est vraiment hors de la toile; l'autre bras, ainsi

1. Tableau de 2 pieds 1/2 de large sur 3 pieds 3 pouces de haut. — V. dans le *Salon de 1765* le même sujet traité par Deshays. (Br.)

2. Nous observerons en passant que le premier nom du converti de Damas est *Saul*, et qu'on ne sait pas bien pourquoi il a pris le nom de Paul. (Br.)

que la main, sont bleuâtres : ce qui suppose, contre la vérité, de la durée dans une position contrainte. Ces soldats du fond sont assez bien effarouchés; et le tout est mieux dessiné, mieux colorié qu'il n'appartient à Lépicié. Le cheval de son gros Hollandais ventru qui fait la parade est de bois. Mais est-ce que Lépicié voudrait devenir quelque chose? faire le second tome de La Grenée? Je n'en crois rien.

134. UN TABLEAU DE FAMILLE [1].

Il y a là de quoi désespérer tous les grands artistes, et leur inspirer le plus parfait mépris pour le jugement du public. Si vous en exceptez le *Clair de lune* de Vernet, que beaucoup de gens ont admiré sur parole, il n'y en a peut-être pas un autre qui ait arrêté autant de monde, et qu'on ait plus regardé que celui-ci. C'est un vieux prêtre qui lit l'*Ancien* ou le *Nouveau Testament* au père, à la mère, aux enfants rassemblés. Il faut voir le froid de tous ces personnages; le peu d'esprit et d'idées qu'on y a mis; la monotonie de cette scène; et puis cela est peint gris et symétrisé. Ce prêtre parle de la main, et se tait de la bouche. Sa raide soutane a été exécutée sur lui par quelque mauvais sculpteur en bois; elle n'est jamais sortie d'aucun métier d'ourdissage. Ce n'est pas ainsi que notre Greuze se retire de ces scènes-là, soit pour la composition, le dessin, les incidents, les caractères, la couleur. Monsieur Lépicié, laissez là ces sujets; ils exigent un tout autre goût de vérité que le vôtre. Faites plutôt... rien [2]. Je ne vous décris pas ce tableau. Je n'en ai pas le courage. J'aime mieux causer un moment avec vous des jugements populaires dans les beaux-arts. Je serais long, si je voulais; mais rassurez-vous, je serai court.

Le mérite d'une esquisse, d'une étude, d'une ébauche, ne peut être senti que par ceux qui ont un tact très-délicat, très-fin, très-délié, soit naturel, soit développé et perfectionné par la vue habituelle de différentes images du beau en ce genre, ou par les gens mêmes de l'art. Avant que d'aller plus loin, vous

1. De 4 pieds 6 pouces de large sur 4 pieds 3 pouces de haut.

2. Ce tableau est cependant le principal titre de Lépicié. Il fit une grande sensation au Salon et l'on mit l'auteur en parallèle avec Greuze.

me demanderez ce que c'est que ce tact? Je vous l'ai déjà dit : c'est une habitude de juger sûrement, préparée par des qualités naturelles, et fondée sur des phénomènes et des expériences dont la mémoire ne nous est pas présente. Si les phénomènes nous étaient présents, nous pourrions sur-le-champ rendre compte de notre jugement; et nous aurions la science. La mémoire des expériences et des phénomènes ne nous étant pas présente, nous n'en jugeons pas moins sûrement, nous en jugeons même plus promptement; nous ignorons ce qui nous détermine, et nous avons ce qu'on appelle tact, instinct, esprit de la chose, goût naturel. S'il arrive qu'on demande à un homme de goût la raison de son jugement, que fait-il? Il rêve; il se promène; il se rappelle, ou les modèles qu'il a vus, ou les phénomènes de la nature, ou les passions du cœur humain, en un mot, les expériences qu'il a faites; c'est-à-dire qu'il devient savant. Un même homme a le tact sur certains objets, et la science sur d'autres. Ce tact est préparé par des qualités que la nature seule donne. Parcourez toutes les fonctions de la vie, toutes les sciences, tous les arts, la danse, la musique, la lutte, la course; et vous reconnaîtrez dans les organes une aptitude propre à ces fonctions; et de même qu'il y a une organisation de bras, de cuisses, de jambes, de corps, propre à l'état de portefaix, soyez sûr qu'il y a une organisation de tête propre à l'état de peintre, de poëte et d'orateur, organisation qui nous est inconnue, mais qui n'en est pas moins réelle, et sans laquelle on ne s'élève jamais au premier rang; c'est un boiteux qui veut être coureur. Rappelez-vous toutes les études, toutes les connaissances nécessaires à un bon peintre, à un peintre né, et vous sentirez combien il est difficile d'être un bon juge, un juge-né en peinture. Tout le monde se croit compétent sur ce point; presque tout le monde se trompe; il ne faut que se promener une fois au Salon, et y écouter les jugements divers qu'on y porte, pour se convaincre qu'en ce genre, comme en littérature, le succès, le grand succès est assuré à la médiocrité, l'heureuse médiocrité qui met le spectateur et l'artiste commun de niveau. Il faut partager une nation en trois classes : le gros de la nation qui forme les mœurs et le goût national; ceux qui s'élèvent au-dessus sont appelés des fous, des hommes bizarres, des originaux; ceux qui descendent au-dessous sont

des plats, des espèces. Les progrès de l'esprit humain, chez un peuple, rendent ce plan mobile. Tel homme vit quelquefois trop longtemps pour sa réputation. Je vous laisse le soin d'appliquer ces principes à tous les genres, je m'en tiens à la peinture. Je n'ai jamais entendu faire autant d'éloges d'aucun tableau de Van Loo, de Vernet, de Chardin, que de ce maudit tableau de famille de Lépicié, ou d'un autre tableau de famille, plus maudit encore, de Voiriot. Ces indignes croûtes ont entraîné le suffrage public; et j'avais les oreilles rompues des exclamations qu'elles excitaient. Je m'écriais : « O Vernet! ô Chardin! ô Casanove! ô Loutherbourg! ô Robert! travaillez à présent; suez sang et eau, étudiez la nature, épuisez-vous de fatigue, faites des poëmes sublimes avec vos pinceaux; et pour qui? Pour une petite poignée d'hommes de goût qui vous admireront en silence, tandis que le stupide, l'ignorant vulgaire, jetant à peine un coup d'œil sur vos chefs-d'œuvre, ira se pâmer, s'extasier devant une enseigne à bière, un tableau de guinguette. » Je m'indignais et j'avais tort. Est-ce qu'il en pouvait être autrement? Il faut que le chancelier Bacon reste ignoré pendant cinquante ans; lui-même l'avait prédit de son propre ouvrage. Il faut que le *Traité du vrai Mérite*, par Le Maître de Claville, ait en deux ou trois ans de temps cinquante éditions. Celui qui devance son siècle, celui qui s'élève au-dessus du plan général des mœurs communes, doit s'attendre à peu de suffrages; il doit se féliciter de l'oubli qui le dérobe à la persécution. Ceux qui touchent au plan général et commun sont à la portée de la main; ils sont persécutés. Ceux qui s'en élèvent à une grande distance ne sont pas aperçus; ils meurent oubliés et tranquilles, ou comme tout le monde, ou très-loin de tout le monde. C'est ma devise.

AMAND.

135. SOLIMAN II FAIT DÉSHABILLER DES ESCLAVES EUROPÉENNES [1].

Il n'y était pas, et je ne vous conseille pas de le regretter. Je n'ai jamais vu d'Amand que des tableaux froids ou des esquisses extravagantes.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds de haut.

Plusieurs dessins, plusieurs mauvais dessins dont je ne parlerais pas, sans un de ces traits d'absurdité sur lesquels il faut toujours arrêter les yeux des enfants. C'est une figure d'homme vu par le dos, les mains appuyées à la manivelle coudée d'un tambour de puits. Il y a dans ces machines un moment où le coude de la manivelle rend la position du bras de levier très-haute. Il faut alors, ou que l'homme abandonne la manivelle, ou que ses bras puissent atteindre à cette hauteur, les poings fermés, sans quoi la machine revient sur elle-même, et le poids redescend. Or, on donnerait un demi-pied de plus au tourneur d'Amand, qu'il ne serait pas encore assez grand; en sorte que, dans son dessin, ce n'est plus un homme qui tourne, c'est un homme qui arrête la manivelle à son point le plus bas, et qui se repose dessus.

Si vous ne m'en croyez pas sur les dessins d'Amand, revoyez celui où, au bas d'une fabrique à droite, il y a un groupe de gens qui concertent; à gauche, une statue de Flore sur son piédestal; à droite, un escalier; au-dessus de l'escalier, une fabrique; plus vers la gauche, sur une partie du massif commun de la fabrique, une cuvette soutenue par des figures; et au-dessous de la cuvette, un bassin qui reçoit les eaux; revoyez cela, et jugez si j'ai tort de dire que rien n'est plus bizarre, plus dur et plus mauvais.

L'atelier de menuiserie ne serait qu'une passable vignette pour notre recueil d'arts [1]; pas davantage.

L'atelier de doreur, autre passable vignette pour le recueil des arts, que nous faisons au milieu de tous les obstacles possibles; que l'Académie a commencé il y a soixante ans; qu'elle n'a pas fait avec tous les secours imaginables du gouvernement; qu'elle vient de reprendre par honte et par jalousie; et qu'elle abandonnera par dégoût et par paresse.

Les deux paysages d'Amand sont froids, monotones, brouillés; beaucoup d'objets entassés les uns sur les autres; et chaque objet bien chargé de crayon, sans effet.

1. Les volumes de planches de l'*Encyclopédie*.

FRAGONARD

Quantum mutatus ab illo.
VIRGIL. *Æneid.* lib. II, v. 271.

137. TABLEAU OVALE REPRÉSENTANT DES GROUPES D'ENFANTS DANS LE CIEL[1].

C'est une belle et grande omelette d'enfants; il y en a par centaines, tous entrelacés les uns dans les autres, têtes, cuisses, jambes, corps, bras, avec un art tout particulier; mais cela est sans force, sans couleur, sans profondeur, sans distinction de plans. Comme ces enfants sont très-petits, ils ne sont pas faits pour être vus à une grande distance; mais comme le tout ressemble à un projet de plafond ou de coupole, il faudrait le suspendre horizontalement au-dessus de sa tête, et le juger de bas en haut. J'aurais attendu de cet artiste quelque effet piquant de lumière; et il n'y en a point. Cela est plat, jaunâtre, d'une teinte égale et monotone, et peint cotonneux. Ce mot n'a peut-être pas encore été dit, mais il rend bien, et si bien, qu'on prendrait cette composition pour un lambeau d'une belle toison de brebis, bien propre, bien jaunâtre, dont les poils entremêlés ont formé par hasard des guirlandes d'enfants. Les nuages répandus entre eux sont pareillement jaunâtres et achèvent de rendre la comparaison exacte. Monsieur Fragonard, cela est diablement fade. Belle omelette, bien douillette, bien jaune et bien brûlée.

138. UNE TÊTE DE VIEILLARD[2].

Cela est faible, mou, jaunâtre, teintes variées, passages bien entendus, mais point de vigueur. Ce vieillard regarde au loin; sa barbe est un peu monotone, point touchée de verve; même reproche aux cheveux, quoiqu'on ait voulu l'éviter. Couleur fade. Cou sec et raide. Monsieur Fragonard, quand on s'est fait un nom, il faut avoir un peu plus d'amour-propre. Quand, après

1. Tiré du cabinet de M. Bergeret.
2. Tabeau de forme ronde.

une immense composition, qui a excité la plus forte sensation, on ne présente au public qu'une tête, je vous demande à vous-même ce qu'elle doit être.

139. PLUSIEURS DESSINS.

Pauvres choses! Le paysage est mauvais. L'homme appuyé sur sa bêche ne vaut pas mieux. J'en dis autant de cette espèce de brocanteur, assis devant sa table dans un fauteuil à bras. La mine en est pourtant excellente.

MONNET.

141. UNE MADELEINE EN MÉDITATION [1].

140. UN CHRIST EXPIRANT SUR LA CROIX [2].

Ce Christ n'est point au Salon. Monnet n'avait apparemment pas eu le temps de l'expédier. Le Christ est malheureux en France. Il est bafoué par nos philosophes, déshonoré par ses prêtres, et maltraité par nos artistes. Au sortir des mains de Pierre, il tomba dans celles de Bachelier, qui l'a livré cette année à Parrocel, à Brenet, à Lépicié, à Monnet qui le tient à présent.

La Madeleine de celui-ci est sans couleur, sans expression, sans intérêt, sans caractère, sans chair; c'est une ombre, c'est un morceau détestable de tout point. On voit, à droite, un rocher. Devant ce rocher, une grande croix de bois. A genoux et les bras croisés, la sainte pécheresse. Derrière elle, un autre rocher. On ne sait ce que c'est que cela. C'est une image de papier blanc, une découpure de Huber, mais mauvaise, sans la précision des contours, seulement aussi mince, aussi plate, et très-insipide, quoique nue. Au pont Notre-Dame, chez Tremblin, pourvu qu'il en veuille, car il est difficile. La religion souffre ici de toute part.

Je ne sais ce que c'est que l'*Ermite lisant*. On dit qu'il n'est

1. Tableau ovale.

2. Tableau de 6 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large, destiné à la cathédrale de Metz.

pas sans mérite. Chardin l'a pourtant caché. Pour les dessins et les esquisses, malheureusement on les voit.

TARAVAL.

144. REPAS DE TANTALE[1].

Je veux mourir, si, ni vous, ni moi, ni personne, eût jamais deviné le sujet de ce tableau. A droite, un palais. Au devant de la façade du palais, sur le fond, des femmes qui élancent de joie leurs bras vers un enfant. Un peu plus vers la gauche, et tout à fait sur le devant, une femme agenouillée, tendant aussi le bras au même enfant, qu'elle se dispose à recevoir d'un vieillard, qui le lui présente de côté, et sans la regarder. Ce vieillard, c'est Jupiter. Je le reconnais à l'oiseau porte-foudre qu'il a sous ses pieds. Sur le fond, une table couverte d'une nappe. Au delà de cette table, des dieux et des déesses, portés sur des nuages, comme dans une décoration d'opéra, et jetant des regards d'indignation et de terreur sur ce qui se passe vers la gauche. Voilà un double intérêt bien marqué. M'indignerai-je avec ceux-ci, ou joindrai-je ma joie à celle des premiers? Au-dessous de Jupiter sévère, je vois un scélérat qu'on se prépare à lier. Il est désespéré. Il regarde la terre. Il se frappe le front du poing. A côté de ce brigand, car il en a bien l'air, un jeune homme qui lui a saisi le bras, qui tient une chaîne de sa main gauche, et qui serre si fort cette chaîne, qu'on dirait qu'il craint plus qu'elle ne lui échappe que son coupable. Ce jeune homme, c'est Mercure; je le reconnais aux ailes dont il est coiffé; ou plutôt c'est un paysan ignoble, quelque satellite déguisé qui les lui a volées.

Eh bien! mon ami, voilà ce qu'il plaît à l'artiste d'appeler le *Repas de Tantale*. Il a beau dire, c'est l'instant où Jupiter, s'apercevant qu'on lui a servi à manger l'enfant de la maison, le ressuscite, le rend à sa mère et condamne le père aux fers. Je lui répondrai toujours : ce sont trois instants et trois sujets très-distingués. L'instant du repas n'est point celui de l'enfant ressuscité. L'instant de l'enfant ressuscité n'est point celui de

1. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds 9 pouces de haut, destiné pour Bellevue.

l'enfant rendu; et l'instant de l'enfant rendu n'est point celui de la condamnation du père. Aussi, fatras de figures, d'effets et de sensations contradictoires. Exemple excellent du défaut d'unité. Ces gens sans verve et sans génie ne sont effrayés de rien. Ils ne soupçonnent seulement pas la difficulté d'une composition. Voyez aussi comme ils s'en tirent. La mère de Pélops, petite mine rechignée. Tantale, bas coquin, gibier de Grève. Tout le terrible réduit à la flamme rougeâtre d'un pot à feu, élevé à gauche sur un guéridon. Mais, me direz-vous, ces défauts sont peut-être rachetés par un faire merveilleux? Oh! non. Cependant, trouvez, si vous le voulez, le Tantale chaudement colorié. Dites que le Jupiter est beau, que sa tête est noble; ajoutez encore que le tout n'est pas sans effet, à la bonne heure.

145. VÉNUS ET ADONIS[1].

Adonis est assis; on le voit de face. Son chien est à côté de lui. Il tient son arc de la main droite. Sa gauche est je ne sais où. Il a sur ses genoux une peau de tigre. Sur un grand coussin d'étoffe argentée, Vénus est étendue à ses pieds. On ne la voit que par le dos. Ce dos est beau, et l'artiste le sait bien, car c'est pour la seconde fois qu'il s'en sert. La tête d'Adonis est empruntée d'un saint Jean de Raphaël, comme Raphaël empruntait la tête antique d'un Adonis pour en faire un saint Jean. Aussi cette tête est-elle bien coloriée. De la manière dont ce sujet est composé, il ne peut guère y avoir que le mérite du technique. La figure principale tourne le dos; et un dos n'a pas beaucoup d'expression. Voyez pourtant ce dos, car il en vaut la peine, et la manière dont cette figure est assise sur son coussin; la vérité des chairs et du coussin.

JEUNE FILLE AGAÇANT SON CHIEN DEVANT UN MIROIR.

La tête de la jeune fille et le chien ont de la vie, du dessin, sans couleur.

147. UNE TÊTE DE BACCHANTE.

On la voit presque par le dos, la tête retournée. On prétend

1. Tableau de forme ovale appartenant à M. le comte de Creutz.

qu'elle est d'un pinceau vigoureux. J'y consens. Son expression est bien d'une femme enthousiaste ou ivre, mais souffrante, non comme une Pythie qui se tourmente et qui cherche à exhaler le Dieu qui l'agite, mais souffrante de douleur. L'enthousiasme, l'ivresse et la souffrance affectent les mêmes parties du visage ; et le passage de l'un de ces caractères contigus à l'autre est facile.

148. HERCULE ENFANT, ÉTOUFFANT DES SERPENTS, AU BERCEAU[1].

On voit à droite une suivante effrayée, puis Alcmène et son époux. Celui-ci saisit son enfant et l'enlève de son berceau. Dans le berceau voisin, le jeune Hercule, assis, tient par le cou un serpent de chaque main, et s'efforce des bras, du corps et du visage, de les étouffer. Sur le fond à gauche, au delà des berceaux, des femmes tremblent pour lui. Tout à fait à gauche, deux autres femmes debout : celles-ci sont assez tranquilles. De ces deux femmes, celle qu'on voit par le dos montre le ciel de la main, et semble dire à sa compagne : « Voilà le fils de Jupiter. » Du même côté, colonnes. Dans l'entre-colonnement, grand rideau qui, relevé par le plafond, vient faire un dais au-dessus des berceaux. Beau sujet, digne d'un Raphaël. Cette esquisse est fortement coloriée, mais sans finesse de tons ; et là-dessus, mon ami, je vous renvoie à mon conte polisson sur les esquisses[2].

Je ne dis pas que Taraval vaille mieux que Fragonard, ni Fragonard mieux que Taraval ; mais celui-ci me paraît plus voisin de la manière et du mauvais style. La fricassée d'anges de Fragonard est une singerie de Boucher. Outre les dessins dont j'ai parlé, il y en a d'autres de ce dernier artiste, à la sanguine et sur papier bleu, qui sont jolis et d'un bon crayon. Il y a de l'esprit et du caractère. En général Fragonard a l'étoffe d'un habile homme : mais il ne l'est pas. Il est fougueux, incorrect, et sa couleur est volatile. Il peut aussi facilement empirer qu'amender ; ce que je ne dirais pas de Taraval. Il n'a pas assez regardé les grands maîtres de l'école d'Italie. Il a rapporté de Rome le goût, la négligence et la manière de Boucher, qu'il y

1. Esquisse.
2. Ci-dessus, p. 246.

avait portés. Mauvais symptôme, mon ami! Il a conversé avec les apôtres; et il ne s'est pas converti. Il a vu les miracles; et il a persisté dans son endurcissement.

Il y a quelque temps que j'entrai par curiosité dans les ateliers de nos élèves : je vous jure qu'il y a des peintres à l'Académie à qui ces enfants-là ne céderaient pas la médaille. Il faut voir ce qu'ils deviendront. Mais vous devriez bien conseiller à ces souverains avec lesquels vous avez l'honneur de correspondre, et qui ont à cœur la naissance et le progrès des beaux-arts dans leur empire, de fonder une école à Paris, d'où les élèves passeraient ensuite à une seconde école fondée à Rome. Ce moyen serait bien plus sûr que d'appeler des artistes étrangers, qui périssent, transplantés, comme des plantes exotiques dans des serres chaudes.

RESTOUT LE FILS.

149. LES PLAISIRS D'ANACRÉON[1].

150. DIOGÈNE DEMANDANT L'AUMONE A UNE STATUE.

151. UN SAINT BRUNO.

Voyez au Salon précédent[2] ce que je vous ai dit de ces trois morceaux, et n'en rabattez pas un mot. Il y a dans le morceau d'*Anacréon*, couleur, entente de lumières, vigueur et transparence. Le tout est d'un ton vrai et suave. Le corps, la gorge et les épaules de la courtisane sont de chair, et peints dans la pâte à pleines couleurs. Le corps d'Anacréon est bien modelé; le bras qui tient la coupe fin de touche, quoique défectueux de dessin. Les étoffes étendues sur ses genoux sont belles. La jambe droite, qui porte le pied en avant, sort du tableau. La cassolette et les vases, d'un faire recherché, sans attirer l'attention aux dépens des figures. Mais je persiste : l'Anacréon est un charretier ivre, tel qu'on en voit sortir sur les six heures du soir des tavernes du faubourg Saint-Marceau. La courtisane est une grenouille; si elle était debout à côté de l'Anacréon, son front n'atteindrait pas au creux de son estomac : c'est accoupler une Laponne avec un Patagon. Le site est tout à fait bizarre. Ah!

1. Tableau de 7 pieds 10 pouces de large sur 6 pieds 2 pouces de haut.

2. Article RESTOUT FILS à la fin du *Salon de 1765*.

monsieur Restout, que dirait votre père s'il revenait au monde et qu'il vît cela? Jusqu'à présent on ignorait que les pompons, les étoffes de Lyon à fleurs d'argent, les cirsaxas[1], fussent en usage chez les Grecs : où est le costume et la sévérité de l'art?

Votre *Diogène*[2] ressemble à un gueux qui tend la main de bonne foi; et puis il est sale de couleur.

Pour votre *Saint Bruno*, c'est un très-joli morceau, bien dessiné, bien posé, tout à fait intéressant d'expression, largement drapé, peint avec vigueur et liberté, bien éclairé, bien colorié; on le prendrait pour un petit Chardin, quand celui-ci faisait des figures. Que ne suivez-vous ce genre?

Quand on expose une tête seule, il faut qu'elle soit très-belle; et celle de ce chanteur de rue, de ce gueux ivre, demandait une exécution merveilleuse, pour en excuser le bas caractère. Moins le sujet d'une composition est important, moins il intéresse, moins il touche aux mœurs, plus il faut que le faire en soit précieux. Qui est-ce qui regarderait les Téniers, les Wouwermans, les Berghem, tous les tableaux de l'école flamande, la plupart de ces obscénités de l'école italienne, tous ces sujets empruntés de la fable, qui ne montrent que des natures méprisables, que des mœurs corrompues, si le talent ne rachetait le dégoût de la chose? Les originaux sont d'un prix infini; on ne fait nul cas des meilleures copies et c'est la difficulté de discerner les originaux des copies, qui a fait tomber en France les tableaux italiens. On ne dupe plus que les Anglais. Monsieur Baudouin, lisez ce paragraphe, et profitez-en.

Monsieur Restout, je reviens à vous. Que pensez-vous du contraste de cette tête ignoble d'Anacréon avec les vases précieux qui l'entourent et les riches étoffes qui le couvrent? Jetez un voile sur le reste de votre composition; ne montrez que cette tête, et dites-moi à qui elle appartient. Et votre *Diogène*, de bonne foi, lui voit-on le moindre trait qui indique l'esprit de son action? Où est l'ironie? où est la fierté cynique? Est-ce là cet homme dont Sénèque a dit que celui qui doute de sa félicité peut aussi douter de celle des dieux? Votre *Saint Bruno* est très-bien, je ne m'en dédis pas; mais n'y a-t-il point là de plagiat?

1. Étoffe des Indes, soie et coton, où il entre plus de coton que de soie. Nous avons suivi l'orthographe de l'*Encyclopédie ;* M. Littré écrit *sirsakas*.

2. Tableau de 3 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large.

Ce qui fâche, c'est que ces talents naissants, qui ont décoré notre Salon cette année, iront en s'éteignant; ce sont de prétendus maîtres qui auraient grand besoin de retourner à l'école sous des maîtres sévères qui les châtiassent.

JOLLAIN[1].

152. L'AMOUR ENCHAINÉ PAR LES GRACES[2].

Imaginez l'Amour assis sur une petite éminence, au milieu des trois Grâces accroupies; et ces Grâces n'en ayant ni dans leurs attitudes, ni dans leurs caractères, maussadement groupées, maussadement peintes; la tête de l'Amour si féminisée, qu'on s'y tromperait, même à jeun. Ni finesse, ni mouvement, ni esprit. Trois filles pas trop belles, pas trop jeunes, passant des guirlandes de fleurs autour des bras et des pieds d'un innocent qui les laisse faire. Ni verve, ni originalité, ni pensée, ni faire. Qu'est-ce donc que cela signifie? Rien. C'est barbouiller de la toile et perdre de la couleur.

153. BÉLISAIRE[3].

Ce n'est pas un tableau, quoi qu'en dise le livret, c'est une mauvaise ébauche. Cela est si gris, si blafard, qu'on a peine à discerner les figures, et que ma lorgnette de Passement, qui colore les objets, a manqué son effet sur ce tableau. Qu'est-ce que M. Jollain? C'est... c'est un mauvais peintre; c'est un sot, qui ne sait pas que celui qui tente la scène de Bélisaire s'impose la loi d'être sublime. Il faut que la chose dise plus que l'inscription, *date obolum Belisario*, et cela n'est pas aisé. A droite, presque au centre de la toile, Bélisaire assis. Du même côté, étendue à terre, sa fille, la tête penchée sur le bras de son père, qui lui serre la main. Au pied de Bélisaire, une levrette qui dort. Tout à fait à droite, le dos tourné à son époux et à sa fille, les yeux couverts de ses mains, et la tête posée contre un mur, la femme de Bélisaire. A gauche, sur le fond, un jeune

1. Jollain, élève de Pierre, était alors agréé. Il fut reçu académicien en 1773.
2. Tableau de 6 pieds de large sur 4 de haut.
3. Tableau de 5 pieds de large sur 4 de haut.

homme qui demande l'aumône dans le casque du général aveugle. Autour de ce jeune homme, des passagers, un soldat les bras étendus et le visage étonné, une femme qui délie sa bourse, quelques personnages qui conversent, parmi lesquels on en remarque un qui, le doigt posé sur sa bouche, semble recommander le silence aux autres. A gauche, un vestibule qui conduit à des bâtiments; à droite et sur le fond, des murs, une architecture; d'où l'on conjecture que la scène se passe dans la cour d'un château, et que cette composition, qui ne vaut pas les estampes de Gravelot, a été faite d'après une situation de l'ouvrage, très-médiocre et beaucoup trop vanté, de Marmontel.

Le Bélisaire est raide, ignoble et froid. La fille n'est pas mal de position et de caractère; mais, et cette fille, et la mère qui tourne le dos à la scène, sont prises du *Testament d'Eudamidas*, où elles sont sublimes, on n'a fait que les séparer. Toutes ces figures dispersées à droite ne disent rien, mais rien du tout. L'enfant qui demande l'aumône dans le casque est une idée commune, que l'artiste aurait rejetée s'il eût senti l'effet du casque que Van Dyck a posé au pied de Bélisaire. Que fait là ce chien qui dort? Quelle comparaison de l'étonnement de ce soldat et du morne silence du soldat de Van Dyck, qui, la tête penchée, les mains posées sur le pommeau de son épée, regarde et pense! Quelle différence encore dans le choix du local! Van Dyck fut bien un autre homme, lorsqu'il assit son héros sur une borne, le dos contre un arbre, son casque à ses pieds. C'est qu'avec du génie, il est presque impossible de faire un bon tableau d'après une situation romanesque, ou même une scène dramatique. Ces modèles ne sont pas assez voisins de Nature. Le tableau devient une imitation d'imitation.

Quand je vois des Jollain tenter ces sujets après un Van Dyck, un Salvator Rosa, je voudrais bien savoir ce qui se passe dans leurs têtes; car enfin, refaire Bélisaire après ces hommes sublimes, c'est refaire *Iphigénie* après Racine, *Mahomet* après Voltaire. Monsieur Jollain, cela n'est pas modeste. La composition, le dessin, l'expression générale, le caractère du principal personnage, le clair-obscur, la couleur, l'effet, sont, je crois, des parties sans lesquelles la peinture n'existe pas. Or, il n'y a rien de tout cela dans le tableau de Jollain. Ce tableau est donc nul. Ce Jollain m'a l'air d'un cousin de Cogé ou de Riballier.

Bélisaire, le pauvre Bélisaire! Après avoir été chanté par Marmontel, proscrit par la Sorbonne[1], il ne lui manquait pour dernière disgrâce que d'être peint par Jollain.

154. UN ERMITE[2].

Je me le rappelle : il est froid, léché et mauvais. Mauvaises mains, mauvaises et lourdes draperies, barbe monotone, livre relié en parchemin, sans ton, sans illusion; tête faible de touche. C'est Jollain, toujours Jollain.

ÉTAT ACTUEL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Voyons maintenant quel est l'état actuel de notre École, et revenons un peu sur les peintres qui composent notre Académie.

Remarquez d'abord, mon ami, qu'il y a quelques savants, quelques érudits, et même quelques poëtes dans nos provinces: aucun peintre, aucun sculpteur. Ils sont tous dans la grande ville, le seul endroit du royaume où ils naissent et où ils soient employés.

Michel Van Loo, directeur de l'École. — Il a du dessin, de la couleur, de la sagesse et de la vérité. Il est excellent pour les grands tableaux de famille. Il fait les étoffes à merveille, et il y a de bons portraits de lui.

Hallé. — Pauvre homme.

Vien. — Sans contredit le premier peintre de l'École, pour le technique, s'entend. Pour l'idéal et la poésie, c'est autre chose. Il dessine, il colorie, il est sage, trop sage peut-être, mais il règne dans toutes ses compositions, un faire, une harmonie qui vous enchantent. *Sapit antiquum.* Il est, et pour les tableaux de chevalet, et pour la grande machine.

La Grenée. — Peintre froid, mais excellent dans les petits

1. Le *Bélisaire* de Marmontel a été censuré et condamné par la Sorbonne, en 1767. (Br.)

2. Tableau de 1 pied 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de large.

sujets. C'est comme le Guide. Ses petites compositions se payeront quelque jour au poids de l'or. Il dessine, il a de la couleur. Mais plus sa toile s'étend, plus son talent diminue.

Belle. — Belle n'est rien.

Bachelier. — Fut autrefois bon peintre de fleurs et d'animaux. Depuis qu'il s'est fait maître d'école, il n'est rien. Il y a, dans nos maisons royales, des tableaux d'animaux de cet artiste, peints avec beaucoup de vigueur.

Chardin. — Le plus grand magicien que nous ayons eu. Ses anciens petits tableaux sont déjà recherchés, comme s'il n'était plus. Excellent peintre de genre; mais il s'en va.

Vernet. — Homme excellent dans toutes les parties de la peinture; grand peintre de marine et de paysage.

Millet. — Nul.

Lundberg. — Nul.

Le Bel. — Nul.

Vénevault. — Nul.

Perroneau. — Fut quelque chose autrefois dans le pastel.

La Tour. — Excellent peintre en pastel. Grand magicien.

Roslin. — Assez bon portraitiste; mais il ne faut pas qu'il sorte de là.

Valade. — Rien.

Madame Vien. — A nommer à la place de Mlle Basseporte [1] au Jardin du Roi. Elle a de la couleur et de la vérité. Il y a de bonnes choses d'elle en fleurs et en animaux.

Machy. — Bon peintre de bâtiments et de ruines modernes.

Drouais. — C'est Drouais avec son élégance et sa craie.

Julliart. — Rien.

Voiriot. — Comme Julliart.

Doyen. — Le second dans la grande machine; mais je crains bien qu'il ne soit jamais le premier.

Casanove. — Bon, très-bon pour le paysage et les batailles.

Baudouin. — Notre ami Baudouin, peu de chose.

Roland de La Porte. — Pas sans mérite. Il y a quelques tableaux de fruits et d'animaux, qu'on n'est pas en droit de dédaigner.

1. Mlle Basseporte, élève de Robert, avait succédé à Aubriet comme dessinateur du Jardin du Roi. Elle ne mourut qu'en 1780, à quatre-vingts ans.

Bellengé. — Comme Roland.

Amand. — Je n'en ai jamais rien vu qui vaille.

Le Prince. — Fait beaucoup. Bien, c'est autre chose. Certes, il n'est pas sans talent ; mais il faut attendre.

Guérin. — Rien.

Robert. — Excellent peintre de ruines antiques. Grand artiste.

Madame Therbouche. — Excellente, si elle avait en talent la dixième partie de ce qu'elle a en vanité. On ne saurait lui refuser de la couleur et de la chaleur. Tout contre le bien qu'elle aurait atteint, si elle eût été jeune et docile. Son talent n'est pas ordinaire pour une femme, et pour une femme qui s'est faite toute seule.

Parrocel. — Rien ; moins que rien.

Brenet. — Annulé par l'indigence.

Loutherbourg. — Grand, très-grand artiste, presque en tout genre. Il a fait un chemin immense, et l'on ne sait jusqu'où il peut aller.

Boucher. — J'allais oublier celui-là. A peine laissera-t-il un nom ; et il eût été le premier de tous, s'il eût voulu.

Deshays. — Mauvais.

Lépicié. — Pauvre artiste.

Fragonard. — Il a fait un très-beau tableau. En fera-t-il un second? Je n'en sais rien.

Monnet. — Rien.

Taraval. — Bon peintre, et dont le talent est à peu près ce qu'il sera. Il n'y aurait pas de mal qu'il fît quelques pas de plus.

Restout. — Il faut attendre. Peut-être quelque chose ; peut-être rien.

Jollain. — Bien décidément rien.

Durameau. — J'ai la plus haute opinion de celui-là ; il peut me tromper.

Ollivier. — A en juger par quelques petits morceaux que j'ai vus, il n'est pas sans talent.

Renou. — Serviteur à M. Renou.

Caresme. — Je me rappelle de mauvais tableaux et de très-bons dessins de celui-ci.

Beaufort. — Je ne le connais pas. Mauvais signe.

Comptez bien, mon ami; et vous trouverez encore une vingtaine d'hommes à talents. Je ne dis pas à grand talent; c'est plus qu'il n'y en a dans tout le reste de l'Europe.

Greuze. — Et Greuze donc, qui est certainement supérieur dans son genre; qui dessine, qui imagine, qui colorie, qui a le faire et l'idée.

Avec tout cela, je crois que l'École a beaucoup déchu et qu'elle décheoira davantage. Il n'y a presque plus aucune occasion de faire de grands tableaux. Le luxe et les mauvaises mœurs, qui distribuent les palais en petits réduits, anéantiront les beaux-arts. A l'exception de Vernet, qui a des ouvrages commandés pour plus de cent ans, le reste des grands artistes chôme.

Nota bene que dans la liste précédente, quand je dis qu'un artiste est excellent, c'est relativement à ses contemporains, à une ou deux exceptions près, qui ne valent pas la peine d'être désignées; et que quand je dis qu'il est mauvais, c'est relativement au titre d'académicien dont il est décoré; dans le vrai, il n'y en a aucun qui n'ait quelque talent, et en comparaison de qui un homme du monde qui peint par amusement ou par goût, un peintre du pont Notre-Dame, même un académicien de Saint-Luc, ne soit un barbouilleur.

Ce Parrocel que j'ai tant maltraité; ce Brenet sur lequel j'ai un peu exercé ma gaieté, obtiendraient peut-être de vous et de moi quelque éloge, si l'un, né chaud, bouillant, se chargeait d'une décoration ou de quelques-uns de ces ouvrages éphémères qui demandent beaucoup d'imagination et peu de faire; et l'autre, d'un sujet historique, si les besoins domestiques ne le pressaient point, et s'il n'entendait pas sans cesse à ses oreilles le cri de la misère, qui lui demande du pain, des jupons, un bonnet, des souliers.

Nous en sommes restés à Durameau, qui certes n'est pas un artiste sans talent et sans espérance. Il pourra nous consoler un jour de la perte d'un grand peintre, à moins que l'ennui du malaise et l'amour du gain ne le prennent.

An, hæc animos ærugo, et cura peculi
Quum semel imbuerit, speramus carmina fingi
Posse?

Horat. *de Art. poet.* v. 330 et seq.

L'amour du gain hâte le pinceau, et compte les heures; l'amour de la gloire arrête la main, et fait oublier les semaines.

DURAMEAU[1].

TABLEAUX.

155. LE TRIOMPHE DE LA JUSTICE[2].

On voit la Justice à droite, sur le fond. La lumière d'une gloire l'environne : elle a autour d'elle, plus sur le fond, la Prudence, la Concorde, la Force, la Charité, la Vigilance; elle tient ses balances d'une main, une couronne de l'autre, et s'avance assise sur un char traîné par des licornes fougueuses qui s'élancent vers la gauche. Le char roule, et écrase des monstres symboliques du méchant, du perturbateur de la société ; la Fraude, qu'on reconnaît à son masque, et à qui l'étendard de la Révolte est tombé des mains, s'est saisie d'une des rênes du char. L'Envie et la Cruauté sont désignées par le serpent et le loup ; l'Envie est renversée la tête en bas et les pieds en l'air, et son serpent l'enveloppe dans ses circonvolutions. Elle est sur le devant, à gauche, aux pieds des licornes. Tout à fait du même côté, ses yeux hagards tournés sur la Justice, son loup au-dessous d'elle, un poignard à la main, la Cruauté est étendue sur des nuages qui la dérobent en partie. Toutes ces figures occupent la partie inférieure du tableau, et sont jetées de droite et de gauche, sur le devant, avec beaucoup de mouvement et de chaleur. Proche du char de la Justice, en devant, l'Innocence toute nue, les bras tendus et les regards tournés sur la Justice, la suit portée sur des nuages : elle a son mouton derrière elle.

L'effet général de ce tableau blesse les yeux. C'est un exemple de l'art de papilloter en grand. Les lumières y sont distribuées sans sagesse et sans harmonie. Ce sont ici et là comme des

1. Louis-Jean-Jacques Durameau était alors agréé. Il fut académicien en 1773. Il était né à Paris en 1733. Il mourut à Versailles, en 1796, où il était gardien des tableaux de la Couronne.

2. Tableau de 10 pieds 8 pouces de haut sur 14 de large. Il était destiné pour la chambre criminelle de Rouen.

éclairs qui blessent. Cependant cette composition n'est pas d'un enfant; il y a de la couleur, de la verve, même de la fougue. La Justice est raide; elle tient ses balances d'une manière apprêtée : on dirait qu'elle les montre. La position de ses bras est comme d'une danseuse de corde qui va faire le tour du cerceau; idée ridicule fortifiée par ce cercle verdâtre qu'elle tient de la main gauche, et dont l'artiste a voulu faire une couronne. L'Innocence, avec son long paquet de filasse jaune qui descend de sa tête en guise de cheveux, est maigre, pâle, sèche, fade, d'une expression de tête grimacière, pleureuse et désagréable. Qu'a-t-elle à redouter à côté de la Justice? Tout ce cortége d'êtres symboliques est trop monotone de lumière et de couleur, et ne chasse point la Justice en devant. Oh ! la dégoûtante bête que ce mouton ! Cette Envie, enveloppée du serpent et tombant la tête en bas et les pieds en l'air, est belle, hardie et bien dessinée. Les deux figures précédentes ne pèchent pas non plus par le dessin. La Cruauté, qu'on voit à gauche par le dos, est très-chaude de couleur. La scène entière est ordonnée d'enthousiasme. Tout y est bien d'action et de position; rien n'y manque que l'intelligence et le pinceau de Rubens, la magie de l'art, la distinction des plans, de la profondeur. Les licornes s'élancent bien; mais ce qui me déplaît surtout, c'est ce mélange d'hommes, de femmes, de dieux, de déesses, d'animaux, de loup, de mouton, de serpent, de licornes. Premièrement, parce qu'en général cela est froid et de peu d'intérêt. Secondement, parce que cela est toujours obscur et souvent inintelligible. Troisièmement, la ressource d'une tête pauvre et stérile; on fait de l'allégorie tant qu'on veut : rien n'est si facile à imaginer. Quatrièmement, parce qu'on ne sait que louer ou reprendre dans des êtres, dont il n'y a aucun modèle rigoureux subsistant en nature. Quoi donc ! est-ce que ce sujet de l'Innocence implorant le secours de la Justice, n'était pas assez beau, assez simple, pour fournir à une scène intéressante et pathétique? Je donnerais tout ce fatras pour le seul incident du tableau d'un peintre ancien, où l'on voyait la Calomnie, les yeux hagards, s'avançant, une torche ardente à la main, et traînant par les cheveux l'Innocence sous la figure d'un jeune enfant éploré, qui portait ses regards et ses mains vers le ciel. Si j'avais eu à composer un tableau pour une chambre criminelle, espèce d'inquisition d'où le crime

intrépide, subtil, hardi, s'échappe quelquefois par les formes qui immolent d'autres fois l'innocence timide, effrayée, alarmée; au lieu d'inviter des hommes, devenus cruels par habitude, à redoubler de férocité par le spectacle hideux des monstres qu'ils ont à détruire, j'aurais feuilleté l'histoire; au défaut de l'histoire, j'aurais creusé mon imagination jusqu'à ce que j'en eusse tiré quelques traits capables de les inviter à la commisération, à la méfiance; à faire sentir la faiblesse de l'homme, l'atrocité des peines capitales, et le prix de la vie. Ah, mon ami! le témoignage de deux hommes suffit pour conduire sur un échafaud. Est-il donc si rare que deux méchants se concertent? que deux hommes de bien se trompent? N'y a-t-il aucun fait absurde, faux, quoique attesté par une foule de témoins non concertés? N'y a-t-il pas des circonstances où le fait seul dépose, et où il ne faut, pour ainsi dire, aucun témoin? N'y en a-t-il pas d'autres dont un très-grand nombre de dépositions ne peut contre-balancer l'invraisemblance? Le premier pas de la justice criminelle ne consisterait-il pas à décider sur la nature de l'action, du nombre de témoins nécessaires pour constater le coupable? Ce nombre ne doit-il pas être proportionné au temps, au lieu, au caractère du fait, au caractère de l'accusé, au caractère des accusateurs? N'en croirai-je pas Caton plus volontiers que la moitié du peuple romain? O Calas! malheureux Calas! tu vivrais honoré au centre de ta famille, si tu avais été jugé par ces règles; et tu as péri, et tu étais innocent, bien que tu fusses et que tu étais réputé coupable, et par tes juges, et par la multitude de tes compatriotes. O juges! je vous interpelle, et je vous demande si le témoignage d'une servante catholique, qui avait converti un des enfants de la maison, ne devait pas avoir plus de poids dans votre balance que tous les cris d'une populace aveugle et fanatique? O juges! je vous demande; ce père que vous accusez de la mort de son fils, croyait-il un Dieu? n'en croyait-il point? S'il n'en croyait point, il n'a pas tué son fils pour cause de religion; s'il en croyait un, au dernier moment il n'a pu attester ce Dieu qu'il croyait, de son innocence, et lui offrir sa vie en expiation des autres fautes qu'il avait commises. Cela n'est ni de l'homme qui croit, ni de l'homme qui ne croit rien, ni du fanatique, qui doit s'accuser lui-même de son crime et s'en glorifier; et ce peuple que vous écoutez, lorsqu'il se

trompe, lorsqu'il se laisse entraîner à sa fureur, à ses préventions, est-ce qu'il a toujours été ce qu'il doit être? O mon ami! la belle occasion que cet artiste a manquée, de montrer l'extravagante barbarie de la question! J'avoue toutefois que s'il fut jamais permis à la peinture d'employer l'allégorie, c'est dans un triomphe de la Justice, personnage allégorique ; à moins qu'on ne poussât la sévérité jusqu'à proscrire ces sortes de sujets, sévérité qui achèverait de restreindre les bornes de l'art, qui ne sont déjà que trop étroites; de nous priver d'une infinité de belles compositions à faire ; et d'écarter nos yeux d'une multitude d'autres qui sont sorties de la main des plus grands maîtres ; mais je prétends que celui qui se jette dans l'allégorie, s'impose la nécessité de trouver des idées si fortes, si neuves, si frappantes, si sublimes, que sans cette ressource, avec Pallas, Minerve, les Grâces, l'Amour, la Discorde, les Furies, tournées et retournées en cent façons diverses, on est froid, obscur, plat et commun. Et que m'importe que vous sachiez faire de la chair, du satin, du velours, comme Roslin? ordonner, dessiner, éclairer une scène, produire un effet pittoresque, comme Vien? Quand je vous aurai accordé ce mérite, tout sera dit : mais n'ai-je à louer que ces qualités dans Le Sueur, le Poussin, Raphaël et le Dominiquin?

Il en est de la peinture, ainsi que de la musique ; vous possédez les règles de la composition; vous connaissez tous les accords et leurs renversements ; les modulations s'enchaînent à votre gré sous vos doigts ; vous avez l'art de lier, de rapprocher les cordes les plus disparates; vous produisez, quand il vous plaît, les effets d'harmonie les plus rares et les plus piquants. C'est beaucoup. Mais ces chants terribles ou voluptueux, qui, au moment même qu'ils étonnent ou charment mon oreille, portent au fond de mon cœur l'amour ou la terreur, dissolvent mes sens ou secouent mes entrailles, les savez-vous trouver? Qu'est-ce que le plus beau faire sans idée? le mérite d'un peintre. Qu'est-ce qu'une belle idée, sans le faire? le mérite d'un poëte. Ayez d'abord la pensée; et vous aurez du style après.

156. LE MARTYRE DE SAINT-CYR ET DE SAINTE JULITTE[1].

Au centre de la toile, au-dessus d'une estrade, d'où l'on peut descendre par quelques degrés, vers le côté gauche de la toile, sainte Julitte debout, entre les mains des bourreaux, dont un, plus sur le fond et la gauche, lui tient les mains serrées de liens; un second, placé derrière la Sainte, lui bat les épaules d'un faisceau de cordes; un troisième, à ses pieds, se penche vers les degrés, pour ramasser d'autres fouets, parmi des instruments de supplice. A gauche, sur les degrés, le cadavre de saint Cyr, les pieds vers le fond, la tête sur le devant. A gauche sur une espèce de tribune, le préteur ou juge, assis, le coude appuyé sur la balustrade, et la tête posée sur sa main. Derrière le préteur, des soldats de sa garde.

C'est comme au précédent : de la vigueur, du dessin; mais exemple de la mauvaise entente des lumières; défaut qui choque moins ici, parce que le morceau est moins fini. Les trois bourreaux sont bien caractérisés, bien dessinés; le premier est même très-hardi. Le préteur est mauvais, ignoble; il a l'air d'un quatrième bourreau. Le saint Cyr est un morceau de glaise verdâtre. La sainte Julitte est belle, bien dessinée, bien disposée, intéressante, physionomie douce, tranquille, résignée, beau caractère de tête, belles mains tremblantes, figure qui a du pathétique et de la grâce; mais point de couleur. Le tout est une belle ébauche, une belle préparation.

157. SAINT FRANÇOIS DE SALES AGONISANT, AU MOMENT OU IL REÇOIT L'EXTRÊME-ONCTION[2].

Tableau d'une belle et hardie composition; modèle à proposer à ceux qui ont des espaces ingrats, beaucoup de hauteur sur peu de largeur.

On voit le Saint sur son lit; on le voit de face, le chevet au fond de la toile, présentant la plante des pieds au spectateur,

1. Tableau de 10 pieds 5 pouces de haut sur 5 de large, destiné pour l'église des dames de Saint-Cyr, près Versailles.

2. Tableau de 10 pieds 5 pouces de haut sur 5 pieds de large, pour l'église des dames de Saint-Cyr, près Versailles.

et par conséquent tout en raccourci. Mais la figure entière est si naturelle, si vraie, le raccourci si juste, si bien pris, qu'entre un grand nombre de personnes qui m'ont loué ce tableau, je n'en ai pas trouvé une seule qui se soit aperçue de cette position, qui montre, sur une surface plane, le Saint dans toute sa longueur, toutes les parties de son corps également bien développées, la tête et l'expression du visage dans toute sa beauté. La partie supérieure de la figure est dans la demi-teinte. Le reste est éclairé. A droite du lit, sur une petite estrade de bois, la crosse, la tiare et l'étole. A gauche, deux prêtres, qui administrent l'extrême-onction. Celui qui est sur le devant touche de l'huile sainte les pieds du Saint moribond, qui sont découverts. Il est de la plus grande vérité de caractère. C'est un personnage réel. Il est grand, sans être exagéré. Il est beau, quoiqu'il ait le nez gros et les joues creuses et décharnées, parce qu'il a le caractère de son état, et l'expression de son ministère. On croit avoir vu cent prêtres qui ressemblaient à celui-là. C'est une des plus fortes preuves de la sottise des règles de convention, et du moyen d'intéresser, en se renfermant presque dans les bornes rigoureuses de la nature subsistante, choisie avec un peu de jugement. J'en dis autant de l'autre prêtre, qui est au-dessus de celui-ci, plus sur le fond, et qui récite la prière, le rituel à la main, tandis que son confrère administre. Il y a derrière ces deux principales figures, dont la position, les vêtements, les draperies, les plis sont si justes, qu'on ne songe pas à les vouloir autrement, un porte-dais, et quelques autres ecclésiastiques assistants, avec des cierges, des flambeaux et la croix. C'est la chose même. C'est la scène réelle du moment. Le Saint a la tête relevée sur son chevet, et les mains jointes sur sa poitrine. Cette tête est de toute beauté. Le Saint bien senti dans son lit, et les couvertures annoncent parfaitement le nu.

A cette composition, si vraie dans toutes ses parties, il n'a manqué, pour être la plus belle qu'il y eût au Salon, que d'être peinte; car elle ne l'est pas. C'est partout un même ton de couleur; un gris blanc à profusion; blanc dans les habits sacerdotaux; blanc dans les surplis et les aubes; blanc sale et fade dans les carnations; blanc dans les draps et la couverture; blanc de Tripoli, ou pierre à plâtre sur l'estrade; blanc soupe

de lait au bois de lit, l'estrade ou le parquet; blanc à la mitre. C'est une magnifique ébauche, une sublime préparation. Il fallait encore éviter la ressemblance trop forte des deux prêtres administrants, à moins que ce ne soient les deux frères, car ils ont cet air de famille qui choque, surtout dans une composition où il y a si peu de figures, lorsqu'elle n'est pas historique. Il fallait supprimer ce petit dais, qui a l'air d'un parasol chinois. Il fallait rendre la demi-teinte, où l'on a tenu la tête du Saint, peut-être un peu moins forte, parce qu'elle voile son expression.

Regardez bien ce tableau, monsieur de La Grenée; et lorsque je vous disais : Donnez de la profondeur à votre scène; réservez-vous, sur le devant, un grand espace de rivage; que ce soit sur cet espace que l'on présente à César la tête de Pompée[1]; qu'on voie d'un côté, un genou fléchi, l'esclave qui porte la tête; un peu plus sur le fond et vers la droite, Théodote, ses compagnons, sa fuite; autour, et par derrière, les vases, les étoffes, et les autres présents; à droite, le César entouré de ses principaux officiers; que le fond soit occupé par les deux barques et d'autres bâtiments, les uns arrivant d'Égypte, les autres de la suite de César; que ces barques forment une espèce d'amphithéâtre couvert des spectateurs de la scène; que les attitudes, les expressions, les actions de ces spectateurs soient variées en tant de manières qu'il vous plaira; que sur le bord de la barque la plus à gauche, il y ait, par exemple, une femme assise, les pieds pendants vers la mer, vue par le dos, la tête tournée, et allaitant son enfant; car tout cela se peut, puisque j'imagine votre toile devant moi, et que sur cette toile j'y vois la scène peinte comme je vous l'ordonnais ainsi, vous aviez tort de m'objecter les limites de votre espace. Rien ne vous empêchait de jeter d'une de ces barques à terre une planche qui eût marqué la descente. Vous auriez eu des groupes, des masses, du mouvement, de la variété, du silence, de l'intérêt, une vaste scène; votre composition n'aurait pas été décousue, maigre, petite et froide. Sans compter que ces barques, mises en perspective sur le fond, et ces spectateurs élevés en amphithéâtre sur ces barques, auraient ôté à votre toile une portion de cet espace en

1. Voyez l'article sur ce tableau, ci-dessus, p. 68.

hauteur qui reste vide; espace vide et nu, qui achève par comparaison de réduire vos figures à des marmousets. Et croyez-vous que la scène d'un agonisant, à qui l'on donne l'extrême-onction, fût plus facile à arranger que la vôtre? Si Durameau n'avait pas eu la hardiesse de placer la tête de son Saint au fond de sa composition, et ses pieds au bord de sa toile, il serait tombé dans le même défaut que vous. Mais, mon ami, y avez-vous jamais rien compris? Et quand vous voyez ce *Triomphe de la Justice* colorié avec tant de furie, croyez-vous que ce *Saint François de Sales*, ce *Saint Cyr*, ces deux esquisses froides, monotones et grises, soient du même artiste? Où avait-il ses yeux ce jour-là?

158. UNE SAINTE FAMILLE[1].

Composition libre, facile, vigoureuse et dans la manière heurtée. A droite, presque de profil, la Vierge assise sur une chaise, un oreiller de coutil sur ses genoux, et sur cet oreiller, vu par le dos, l'enfant Jésus emmaillotté, qu'elle embrasse de son bras gauche, et à qui elle présente de la main droite de la soupe avec une cuiller. Il y a devant elle une table ronde couverte d'une nappe, et sur cette table une assiette ou écuelle. Au côté opposé de la table, Joseph debout, le corps penché, tenant une grande soupière par les anses, la pose sur le milieu de la table. On voit derrière lui, sur le fond, la cheminée, l'âtre avec la lueur des charbons ardents. Sur la corniche de la cheminée, des pots, des tasses et autres vaisseaux de terre. Au bout de la table, à gauche sur le devant, une bouteille avec deux pains ronds; au mur de la droite, en haut, une espèce de garde-manger cintré où sont un panier, des légumes, des ustensiles domestiques. Cette chaumière est éclairée par une lampe suspendue au-dessus de la table.

D'abord je voudrais bien que l'artiste me dît pourquoi cette lampe, suspendue au fond de son tableau, éclaire fortement le devant et laisse le fond obscur. Cet effet de lumière est piquant. D'accord; mais est-il vrai? Il est certain que ce corps lumineux

1. Tableau de 1 pied 11 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.

est plus près du fond que du devant. Il est certain encore que je suis plus près du devant que du fond. Le fond perdrait-il plus par la distance où j'en suis, qu'il ne gagnerait par le voisinage du corps lumineux? La lumière forte ne devrait-elle pas être sur le fond et sur le devant, plus forte sur le fond que sur le devant, et les côtés dans la demi-teinte? N'est-ce pas la loi des lumières divergentes? Est-ce bien encore là la teinte vraie des lumières artificielles? Je ne prononce pas; je m'enquiers. Dans un quart d'heure, ce serait une expérience faite, et je saurais à quoi m'en tenir. En attendant, je me rappelle très-bien avoir vu de l'obscurité où j'étais, des lieux éclairés par une lumière soit naturelle, soit artificielle éloignée; et je me rappelle tout aussi bien, que les objets voisins de la lumière étaient plus distincts pour moi que ceux qui me touchaient presque. Quoi qu'il en soit, le lieu du corps lumineux étant donné, il faut que l'art obéisse. Il n'en peut circonscrire, altérer ou changer la nature, la direction, les reflets, la dégradation ou l'éclat. Il ne faut pas traiter la lumière dont les rayons sont parallèles comme la lumière dont les rayons sont divergents. Il faut savoir qu'à quatre pieds, ceux-ci, seize fois plus rares, ou répandus sur un espace seize fois plus grand, doivent éclairer seize fois moins.

La Vierge est de très-beau caractère. L'impression générale de ce morceau est forte, et arrête surtout le connaisseur. Le Joseph est de tête, d'action, de mouvement, de vêtement, un bon vieux charpentier tout juste, sans presque d'autre exagération qu'un bon choix de nature; cependant on ne peut l'accuser d'être ignoble, mesquin ou petit. Les mœurs simples et utiles, le caractère de la vertu, de l'honnêteté, du bon sens, relèvent tout. Ce sont nos appartements, avec nos glaces, nos buffets, nos magots précieux, qui sont vils, petits, bas et sans vrai goût. J'ose vous l'avouer, il y a plus de grandeur réelle dans un arbre brisé, une étable, un vieillard, une chaumière, que dans un palais. Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves; la chaumière, des hommes simples, justes, occupés et libres. Il y a sur le devant, à gauche, dans la demi-teinte, un vieux fauteuil à bras, faiblement peint, touché sans humeur. Sur ce fauteuil, un chat qui n'est un chat ni de près ni de loin. C'est une masse informe grisâtre, où l'on ne discerne ni pieds, ni tête, ni queue, ni oreilles. Si le genre

facile et heurté comporte des négligences, des incorrections, il ne comporte ni léché, ni faiblesse. Il est de verve et de fougue. La vigueur de certaines parties fait sortir d'une manière insupportable le faible des autres ; il les vaut mieux non faites que faibles. Le léché et le heurté sont deux opposés qui se repoussent. De près, on ne sait ce qu'on voit; tout semble gâché. De loin, tout a son effet, et paraît fini. Il faut être un graveur de la première force, pour graver d'après le genre heurté. Comme presque tout y est indécis de près, le graveur ne sait où prendre son trait. Au reste, ce tableau est très-bon ; il a été fait à Rome, et il y paraît. Si l'on chassait ce morceau du Salon, il en faudrait exclure bien d'autres. Ce Durameau est un homme. Voyez son *Saint François de Sales*; voyez *la Salpêtrerie*; et vous direz avec moi : Oui, c'est un homme. Ce qui doit inquiéter sur son compte, c'est qu'il a beaucoup encore à acquérir, et qu'il est d'expérience que nos artistes, transportés d'Italie, perdent d'année en année. Mon avis serait donc qu'on renvoyât Durameau à Rome, jusqu'à ce que son style fût tellement arrêté, qu'il pût s'éloigner des grands modèles sans conséquence. Nos élèves restent trois ans à la pension de Paris. C'est assez. De la pension, ils passent à l'école de Rome, où on ne les garde que quatre ans. C'est trop peu. Il faudrait les entretenir là d'ouvrages qu'on leur payerait, et sur le prix desquels on retiendrait de quoi les garder et les entretenir trois ou quatre années de plus, sans que ce long séjour empêchât le même nombre d'élèves d'aller d'ici en Italie. Je trouve aussi l'objet de ces sortes d'institutions trop limité, un petit esprit de bienfaisance étroite dans les fondateurs. Il serait mieux qu'il n'y eût aucune distinction d'étrangers et de regnicoles, et qu'un Anglais pût venir à Paris étudier devant notre modèle, disputer la médaille, la gagner, entrer à la pension, et passer à notre École française de Rome.

159. LE PORTRAIT DE BRIDAN, SCULPTEUR DU ROI.

Je ne me le remets pas; mais on dit qu'il est très-beau, bien dessiné, bien ressenti, fait d'humeur, d'une bonne couleur, d'un style large et mâle. On sent qu'il n'est pas d'un portraitiste. Il n'est pas léché, propre et neuf comme ceux de ces messieurs; mais il y a plus de verve; il est plus ragoûtant,

plus pittoresque, mieux torché. A l'égard de la ressemblance, on l'assure parfaite.

160. DEUX TÊTES D'ENFANTS[1].

Même éloge. Toutes deux très-belles, et peintes dans le goût de Rubens; bonne couleur, bien dessinées, et d'une belle manière.

161. UN PETIT JOUEUR DE BASSON.

Je l'ai vu. Cela n'est absolument que poché; mais charmant, expressif et plein de vie. Cependant couvrez l'instrument; et vous jugerez que c'est un fumeur. C'est un défaut.

162. LA DORMEUSE QUI TIENT SON CHAT.

Médiocre. Tête de femme sans grâce. Petit chat faiblement touché. Cette femme dort bien, pourtant. Mais où est l'intérêt d'une pareille composition? Si la femme était belle, je m'amuserais à la considérer dans son sommeil. Qu'elle le soit donc! Qu'une exécution merveilleuse rachète la pauvreté du sujet. Pour peu que le faire pèche, le morceau est maussade.

163. UNE TÊTE DE VIEILLARD.

Ce vieillard est embéguiné d'une culotte. Je n'en fais nul cas; cela est gâcheux, vaporeux, vermoulu comme une pierre qui se détruit. Pour mieux m'entendre, il faudrait que j'eusse là un *Portrait de Louis*, peint par Chardin. On dirait d'un amas de petits flocons de laine teinte, et artistement appliqués les uns à côté des autres, sans lien; en sorte que, quand le portrait est debout, on est surpris que l'amas reste, que les molécules coloriées ne se détachent pas, et que la toile ne reste pas nue. La couleur est vigoureuse, les passages bien variés, bien vrais; mais il n'y a nulle solidité; ce sont des têtes à fondre au soleil comme de la neige. Je serais effrayé si je voyais à un homme de pareilles joues. Je n'aime pas qu'on fasse

1. Ces deux tableaux et le précédent faisaient partie du cabinet de M. Massé, peintre du roi et garde des tableaux de Sa Majesté.

épais, mat, compacte, comme quelquefois La Grenée; mais je veux que des chairs tiennent, et qu'on ne fasse pas rare, mou, cotonneux, neigeux comme cela.

Voilà-t-il pas que je me rappelle ce portrait de Bridan; il y a une extrême vérité, et des détails qui ne permettent pas de douter de la ressemblance; mais j'oserai demander si c'est là de la chair; et pour vous montrer combien je suis de bonne foi, c'est que, si l'on me soutient qu'il y a de la finesse dans la tête de la *Dormeuse*, et que la tête du *Vieillard* est d'un beau faire, d'un bon caractère, barbe légère et mieux coloriée qu'il ne lui appartient, je ne disputerai pas.

DESSINS.

164. UNE SALPÊTRERIE[1].

Cette salpêtrerie, avec ses cuves, ses bassins, ses fourneaux et ses fabriques, est une chose excellente; tous ces objets sont vers la gauche. Du même côté, sur le devant, deux ouvriers occupés à verser la lessive d'une chaudière dans une bassine. Sur un massif de pierre, à droite, au-dessus des fourneaux, ouvriers qui conduisent la cuisson. Puis, un assemblage de poutres bien pittoresque occupant le haut du dessin. Le tout éclairé d'une lumière vaporeuse et chaude, dont l'effet est on ne saurait plus piquant.

165. CHUTE DES ANGES REBELLES.

Diables symétriquement enlacés : c'est le pendant de l'omelette de chérubins de Fragonard. On dirait qu'ils se sont donné le mot pour s'agencer ainsi, et que c'est une chute pour rire; et puis ces diables sont de mauvais goût, insupportables de figures et de caractère. Ils forment une guirlande ovale, dont l'intérieur est vide. Nulle masse d'ombre ni de lumière. La qualité principale d'un sujet pareil serait un désordre effrayant; et il n'y en a point. Fausse chaleur. Mauvaise chose.

1. Dessin à gouache.

166. ESQUISSE D'UNE BATAILLE.

Je n'en dirai pas autant de celui-ci. C'est un beau, très-beau dessin, plein de véritable grandeur, de chaleur et d'effet. Tout m'en plaît, et cette mêlée de soldats perdus dans la fumée, la poussière et la demi-teinte, et ces deux cavaliers qui, massant superbement sur le devant, s'élancent à toutes jambes, et foulent aux pieds de leurs chevaux parallèles et les morts et les mourants; et cette troupe de combattants renfermés dans cette tour roulante, et les animaux qui traînent la tour, et les hommes tués, renversés, écrasés sous les roues, et les chevaux abattus. Mais où est celui qui poussera cela?

167. TÊTE D'ENFANT VUE DE PROFIL. — TÊTE D'ENFANT VUE DE FACE.

Je crois que c'est de ces deux têtes-là dont j'ai dit un mot plus haut, parmi les tableaux.

Ce sont deux belles choses. Le premier enfant est sérieux, attentif. Il a les yeux baissés, attachés sur quelque chose. Il vit, il pense; et puis il faut voir comme ses cheveux sont arrangés et torchés. Si cette esquisse m'appartenait, je ne permettrais jamais à l'artiste de l'achever.

Le second est peint avec plus de vigueur et de verve encore. Il est plein de chaleur. Sur le sommet de sa tête, ses cheveux sont partagés en deux tresses relevées de la gauche; le reste est en désordre. J'en aime moins l'expression que du précédent. Il regarde, et puis c'est tout. Mais le faire en est incomparablement plus libre, plus fougueux, plus hardi, plus chaud et plus beau. Plus de sagesse dans l'un, plus d'enthousiasme dans l'autre. Ce sont deux tours de cervelle, deux moments de génie tout à fait opposés. Les artistes préféreront le second; et ils auront raison. Moi, j'aime mieux le premier.

167. AUTRE ESQUISSE.

Je ne sais ce que c'est, à moins que ce ne soit cet homme debout qui fait une vilaine petite grimace hideuse, comme s'il éventait au loin quelque odeur déplaisante.

167. FIGURE ACADÉMIQUE.

Homme nu à demi-couché sur une espèce de sopha, dont le dossier est relevé. On le voit de face. Sa jambe droite est croisée sur la gauche; et sa main droite posée sur sa jambe. Il est appuyé du coude sur le sopha. Sa main embrasse son menton et soutient sa tête. Cela est savant de détails, contours bien sûrs, dessiné large, à ce que croit l'artiste; c'est plutôt dessiné gros. Grosses formes. Cela me rappelle un fait qu'on lit dans Macrobe, et qui revient très-bien ici. Il rapporte que le pantomime Hylas, dansant, un jour, un cantique dont le refrain était : « Le grand Agamemnon! » rendit la chose par les gestes d'une personne qui mesurait une grande taille, et que le pantomime Pylade, qui était présent au spectacle, lui cria : « Tu le fais haut, et non pas grand[1]. » L'application est facile. Du reste, grande économie de crayon, regards farouches, sourcils froncés, caractère d'indignation très-propre à passer dans une composition historique.

167. ESQUISSE D'UNE FEMME ASSISE, QUI TIENT SON PETIT ENFANT SUR SES GENOUX.

Ce n'est rien, et c'est beaucoup, comme de toutes les esquisses. Je vous renverrai souvent à la fille de la rue Fromenteau[2]. Cette femme promet un beau caractère de tête. Sa position est naturelle. Elle regarde son gros joufflu d'enfant avec une complaisance vraiment maternelle. L'enfant dort sur les genoux de sa mère, et dort bien. Une mauvaise esquisse n'engendra jamais qu'un mauvais tableau; une bonne esquisse n'en engendra pas toujours un bon. Une bonne esquisse peut être la production d'un jeune homme plein de verve et de feu, que rien ne captive, qui s'abandonne à sa fougue. Un bon tableau n'est jamais que l'œuvre d'un maître qui a beaucoup réfléchi, médité, travaillé. C'est le génie qui fait la bonne esquisse, et le génie ne se donne pas. C'est le temps, la patience et le travail qui donnent le beau faire, et le faire peut s'acqué-

1. Macrob. *Saturnal.*, lib. II, cap. VII.
2. C'est-à-dire à l'anecdote sur les esquisses.

rir. Lorsque nous voyons les esquisses d'un grand maître, nous regrettons la main qui a défailli au milieu d'un si beau projet.

Et M. le chevalier Pierre, que j'avais oublié dans la liste de nos artistes. Vous allez croire, mon ami, que je vous l'avais réservé exprès pour nos menus plaisirs. Il n'en est rien. A juger Pierre par les premiers tableaux qu'il a faits au retour d'Italie, et par sa galerie de Saint-Cloud, mais surtout par sa coupole de Saint-Roch, c'est un grand peintre. Il dessine bien, mais sèchement; il ordonne assez bien une composition; et certes il ne manque pas de couleur.

OLIVIER[1].

168. LE MASSACRE DES INNOCENTS[2].

Ce tableau, placé très-haut, et composé d'un grand nombre de figures, se voyait difficilement. Je demandai à Boucher ce que c'était. « Hélas! me dit-il, c'est un massacre. » Ce mot aurait suffi pour arrêter ma curiosité; mais il me parut que c'était un exemple rare de la différence du fracas et de l'action, de l'intention du peintre et de son exécution, de la contradiction du mouvement et de l'expression. Cela va devenir plus clair. Si les termes propres me manquent, les choses y suppléeront. Une femme a ses enfants égorgés à ses pieds, et elle est assise, tranquille dans la position et avec le caractère d'une vierge qui médite sur les événements de la vie. Une autre femme veut arracher les yeux à un soldat. Cachez la tête du soldat, et vous croirez qu'on le caresse. Cachez la tête de la femme, et découvrez celle du soldat, vous ne verrez plus à celle-ci que la douleur et la résignation immobile d'un malade entre les mains d'un oculiste qui lui fait une opération chirurgicale. Un meurtrier tient suspendu par un pied l'enfant d'une mère, et cette femme tend son tablier pour le recevoir, précisément comme un chou qu'on lui mettrait dans son giron. Ici, une

1. Michel-Barthélemy Olivier (le livret écrit Ollivier), né à Marseille en 1712, mort en 1784, à Paris, était alors agréé. Il eut le titre de peintre du prince de Conti.

2. Tableau de 7 pieds de haut sur 10 de large.

mère, renversée à terre, sur le sein de laquelle un soldat écrase du pied son enfant, le regarde faire sans s'émouvoir, sans jeter un cri. Là un cheval cabré se précipite sur une autre femme, menace de la fouler elle et ses enfants, et cette femme lui oppose ses mains au poitrail si mollement, que, si l'on ne voyait que cette figure, on jurerait qu'elle colle une image sur une muraille. C'est que le reste est ainsi, et qu'il n'en faut rien rabattre. Tumulte aux yeux, repos à l'âme. Rien d'exécuté comme Nature l'inspire; scènes atroces et personnages de sang-froid. Et puis Olivier a cru qu'il n'y avait qu'à tuer, tuer, tuer des enfants; et il ne s'est pas douté qu'un de ces enfants, qui conserverait la vie par quelque instinct de la tendresse maternelle, me toucherait plus qu'un cent qu'on aurait tués. Ce sont les incidents singuliers et pathétiques qu'entraîne une pareille scène, qu'il faut savoir imaginer. C'est l'art de montrer la fureur et d'exciter la compassion, qu'il faut avoir. Les enfants ne font ici que les seconds rôles. Ce sont les pères et les mères qui doivent faire les premiers. Tout cela ne vaut pas ce soldat de Le Brun, je crois, qui, d'une main, arrache un enfant à sa mère, en poignarde un autre de l'autre main, et en tient des dents un troisième suspendu par sa chemise. On voit à droite la façade d'un péristyle, et dans les entre-colonnements une foule de petites figures agitées qu'on ne distingue pas. Le massacre s'exécute sur une place publique, au centre de laquelle, sur un piédestal, une figure qui semble ordonner de la main. Et le faire? comme d'une estampe précieusement enluminée. Si ce peintre avait placé son tableau entre celui de Rubens et celui de Le Brun, je crois que nous ne l'aurions pas vu.

169. UN PORTRAIT. — UNE FEMME SAVANTE.

Tous les deux bien coloriés, quoique un peu roussâtres. Vérités dans les étoffes. Détails bien ressentis. Incorrection de dessin, quoique ensemble. Plus on regarde ces deux petits tableaux, plus on les aime, parce qu'il y a de la simplicité et du naturel. Ils sont peints, ainsi que le suivant, dans la manière de Wouvermans.

170. UNE FAMILLE ESPAGNOLE[1].

Les têtes du père et de la mère sont d'ivoire. Ici, les figures pèchent par le dessin, mais ne sont pas ensemble. La naïade, qu'on a placée au bord d'un bassin, est sèche comme de la porcelaine. La couleur locale est charmante partout. Les robes sont de vrai satin. Le vêtement du père fait bien la soie. Le petit enfant, placé devant ses parents, est à ravir; Wouwermans ne l'aurait pas peint plus fin de couleur, ni plus spirituel de touche. Il est bien posé. La lumière dégrade à merveille sur lui. Cette figure est un effort de l'art. Il y a, à droite, une petite forêt tout à fait précieuse. L'air circule entre les arbres; et l'œil voit loin au travers. Il y a, à gauche, un escalier où les enfants jouent. Ces enfants et le perron, sont à plusieurs toises d'enfoncement, ce qui se fait admirer. Le ciel est bien d'accord avec le tout; il est colorié, vigoureux et fuyant. L'eau, qui est à gauche, sur le devant, n'a jamais été mieux imitée par personne, ni le fluide, ni l'herbe qui en sort. La naïade, statue mauvaise d'exécution, fait bien pour l'ordonnance, et se peint avec vérité dans le fond de l'eau.

Le livret annonce d'Olivier d'autres ouvrages[2] que je n'ai pas vus.

RENOU[3].

172. JÉSUS-CHRIST, A L'AGE DE DOUZE ANS, CONVERSANT AVEC LES DOCTEURS DE LA LOI[4].

C'est un mauvais tableau, qui sent le bon temps et la bonne école. C'est d'un mauvais artiste, qui en a connu de meilleurs que lui. Il est permis à un grand maître d'oublier quelquefois qu'il y a des couleurs amies. Chardin jettera pêle-mêle des objets rouges, noirs, blancs; mais ces tours de force-là, il faut que M. Renou les lui laisse faire.

1. Ovale de 16 pouces sur 14.
2. C'étaient des portraits.
3. Antoine Renou, né à Paris en 1731, mort en 1806, élève de Vien et de Pierre, peintre du roi de Pologne, était agréé depuis 1766. Il ne fut académicien qu'en 1781, et devint secrétaire perpétuel.
4. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 pieds 6 pouces de large; pour l'église du collége de Louis le Grand.

Le jeune enfant occupe le centre de la toile. Il est debout. Il a le regard et la main droite tournés vers le ciel. Il a bien l'air d'un petit enthousiaste, à qui ses parents ont tant répété de fois qu'il était charmant, qu'il avait de l'esprit comme un ange, et qu'en vérité, il était le messie, le sauveur de sa nation, qu'il n'en doute pas. A droite, deux Pharisiens l'écoutent debout. On voit toute la figure de l'un, on ne voit que la tête de l'autre entre le premier et la colonne du temple qui termine le tableau de ce côté. Il y a, au pied de cette colonne, deux autres pharisiens à terre, l'un prêtant l'oreille, et l'autre vérifiant dans le livre saint les citations du petit quaker. A gauche, un groupe de prêtres assis, et au-dessus de ceux-ci, sur le fond, une femme, peut-être Anne, la diseuse de bonne aventure, avec un pharisien debout.

Cela a l'air d'un tableau qu'on a suspendu dans une cheminée, pour le rendre ancien. Le style en est gothique et pauvre. Les figures courtes. Celles du devant rabougries. Il est malproprement peint. L'enfant-Jésus est blafard, a la tête plate. Les mains et les pieds n'y sont nullement dessinés. Effet médiocre. Lumières sur l'enfant, trop faibles. Point de plans, point de dégradation, point d'air entre les figures. Noir, sale et discordant pour être vigoureux. Voyez ces prêtres, ils semblent affaissés sous le poids de leurs lourds vêtements. S'ils ont du caractère, il est ignoble. Ce vieux Pharisien noir, à droite, a été peint avec du charbon pilé. J'en dis autant de ces autres prêtres enfumés sur le fond. Tout cela sont des mines grotesques, ramassées dans l'*Éloge de la Folie* d'Érasme et les figures de Holbein. Ce morceau serait le supplice de celui qui aurait bien présent à l'imagination le style noble et grand des Raphaël, des Poussin, des Carraches, et d'autres. C'est une charge judaïque.

Et puis, le défaut d'harmonie. C'est un texte auquel je reviens souvent, tantôt en peinture, tantôt en littérature. Rien ne la supplée, et son charme pallie une infinité de défauts. Avez-vous vu quelquefois des tableaux du Napolitain Solimène[1]?

1. Francesco Solimena était mort en 1747. Diderot n'a pu le juger que sur de fort rares échantillons, la plus grande partie de ses œuvres et les plus importantes étant restées en Italie. Il n'y a que deux tableaux de lui au Louvre, provenant de la collection de Louis XVI.

Il est plein d'invention, de chaleur, d'expression et de verve. Il trouve les plus beaux caractères de tête. Sa scène est pleine de mouvement; mais il est sec, il est dur, il est discord; et je ne me soucierais pas de posséder un de ses tableaux. Je sens que la vue continuelle m'en chagrinerait. Quand la versification est harmonieuse, qui est-ce qui chicane la pensée? qui est-ce qui s'aperçoit que les scènes sont exsangues? Le nombre de la poésie relève une pensée commune. Si Boileau avait raison de dire :

La plus belle pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.

Art poétique, chant Ier, v. 111, 112.

jugez d'un chant sous lequel l'harmonie serait raboteuse et dure, d'un tableau qui pèche par l'accord des couleurs et l'entente des ombres et des lumières. Quelque vigueur qu'il y ait d'ailleurs, cela sent toujours l'écolier. Le scrupule des Anciens là-dessus est inconcevable; et ce *Panégyrique* [1], si vanté, de l'abbé Séguy, ce morceau, qui lui a ouvert la porte de notre Académie, aurait fait fuir tout un auditoire de Romains ou d'Athéniens. Lorsque Denys d'Halicarnasse[2] me tomba pour la première fois dans les mains, j'étais bien jeune; j'avoue que ce grand homme, ce rhéteur d'un goût si exquis, me parut un insensé. J'ai bien changé d'avis depuis ce temps-là; l'oreille de notre ami D'Alembert est restée la même. J'en demande pardon à Marmontel; mais je n'ai pu lire Lucain. Lorsque ce poëte fait dire à un soldat de César :

Rheni mediis in fluctibus amnis
Dux erat; hic, socius. Facinus quos inquinat, æquat.

A. Lucan. *Phars.* lib. V, v. 289, 290.

« Au milieu des flots du Rhin, c'était mon général; ici, c'est mon camarade. Le crime rend égaux ceux qu'il associe. » En dépit de la sublimité de l'idée, à ce sifflement aigu de syllabes

1. Le *Panégyrique de Saint-Louis,* prononcé par l'abbé Séguy en 1729, devant l'Académie.

2. Diderot veut parler ici, non des *Antiquités romaines* de cet auteur, mais de son excellent traité *de l'arrangement des mots.* V. ce qu'il en dit à l'article Encyclopédie, dans le *Dictionnaire encyclopédique.* (N.)

Rheni mediis in fluctibus amnis[1], à ce rauque croassement de grenouilles, *quos inquinat, æquat*, je me bouche les oreilles et je jette le livre. Ceux qui ignorent les sensations que l'harmonie porte à l'âme, diront que j'ai plus d'oreille que de jugement. Ils seront plaisants, mais j'ouvrirai l'Énéide, et pour réponse à leur mot, je lirai :

O terque quaterque beati,
Queis ante ora patrum, Trojæ sub mœnibus altis,
Contigit oppetere!

Virgil. *Æneid.* lib. I, v. 94.

Je porterai à leur organe le son de l'harmonie.

Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravêre; pedes vestis defluxit ad imos,
Et vera incessu patuit Dea.

Virgil. *Æneid.* lib. I, v. 403 et seq.

O mon ami! la belle occasion de se fourvoyer, et de demander aux poëtes italiens, si, avec leurs sourcils d'ébène, leurs yeux tendres et bleus, les lys du visage, l'albâtre de la gorge, le corail des lèvres, l'émail éclatant des dents, ces amours nichés en cent endroits d'une figure, on donnera jamais une aussi grande idée de la beauté? Le vrai goût s'attache à un ou deux caractères, et abandonne le reste à l'imagination. Les détails sont petits, ingénieux et puérils. C'est lorsque Armide s'avance noblement au milieu des rangs de l'armée de Godefroy, et que les généraux commencent à se regarder avec des yeux jaloux, qu'Armide est belle. C'est lorsque Hélène passe devant les vieillards troyens, et qu'ils se récrient, qu'Hélène est belle. Et c'est lorsque l'Arioste me décrit Angélique, je crois[2], depuis le sommet de sa tête jusqu'à l'extrémité de son pied, que malgré la grâce, la facilité, la molle élégance de sa poésie, Angélique

1. Comme Diderot cite ici de mémoire, sa critique porte à faux pour le premier vers; elle est juste pour le second. Il y a dans Lucain :

Rheni mihi Cæsar in undis, etc. (N.)

2. Diderot avait raison de douter, car en effet ce n'est point Angélique, c'est Alcine que l'Arioste décrit un peu longuement, il est vrai, et avec trop de détails, mais en vers dont le nombre et l'harmonie charment une oreille sensible et exercée, et font sinon oublier, au moins pardonner le défaut que Diderot critique ici avec autant de justesse que de goût. (N.)

n'est pas belle. Il me montre tout ; il ne me laisse rien à faire. Il me fatigue, il m'impatiente. Si une figure marche, peignez-moi son port et sa légèreté : je me charge du reste. Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules : je me charge du reste. Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres ; vous cessez d'être poëte, vous devenez peintre ou sculpteur. Je sens vos détails, et je perds l'ensemble, qu'un seul trait, tel que le *vera incessu* de Virgile, m'aurait montré.

Dans le combat où le fils d'Anchise est renversé de son char, et Vénus, sa mère, blessée par le terrible Diomède, le vieux poëte, où l'on trouve des modèles de tous les genres de beauté, dit qu'au-dessus du voile que la déesse tenait interposé entre le héros grec et son fils, on voyait sa tête divine et ses beaux bras, et je peins le reste de la figure.

Tentez, dans le poëme galant, folâtre ou burlesque, ces descriptions détaillées ; j'y consens. Ailleurs, elles seront puériles et de mauvais goût.

Je suppose qu'en commençant la longue et minutieuse description de sa figure, le poëte en ait l'ensemble dans sa tête : comment me fera-t-il passer cet ensemble? S'il me parle des cheveux, je les vois ; s'il me parle du front, je le vois, mais ce front ne va plus avec ces cheveux que j'ai vus. S'il me parle des sourcils, du nez, de la bouche, des joues, du menton, du cou, de la gorge, je les vois ; mais chacune de ces parties qui me sont successivement indiquées, ne s'accordant plus avec l'ensemble des précédentes, il me force, soit à n'avoir dans mon imagination qu'une figure incorrecte, soit à retoucher ma figure à chaque nouveau trait qu'il m'annonce.

Un trait seul, un grand trait ; abandonnez le reste à mon imagination. Voilà le vrai goût, voilà le grand goût.

Ovide l'a quelquefois. Il dit de la déesse des mers :

Nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite.

Ovid. *Metamorph.* lib. I, v. 13, 14.

Quelle image! quels bras! quel prodigieux mouvement! quelle terrible étendue! quelle figure! L'imagination, qui ne connaît presque point de limites, la saisit à peine. Elle conçoit

moins encore cette énorme Amphitrite, que cette Discorde dont les pieds étaient sur la terre, et dont la tête allait se cacher dans les cieux. Voilà le prestige du rhythme et de l'harmonie.

Malgré ma prédilection pour le poëte grec, l'Amphitrite du poëte latin me paraît plus grande encore que sa Discorde, dont le grand critique ancien a dit qu'elle était moins la mesure de la déesse que celle de l'élévation du poëte. Homère ne me donne que la hauteur de sa figure ; il me laisse la liberté de la voir si menue qu'il me plaira. La terre et les cieux ne sont que deux points qui marquent les extrémités d'un grand intervalle. Si la grandeur du pied ou la grosseur de la tête m'avait été donnée, aussitôt j'aurais achevé la figure d'après les règles de proportions connues ; mais le poëte ne m'indique que les deux bouts de son colosse ; et leur distance est la seule chose que mon imagination saisisse. Quand il aurait ajouté que ses deux bras allaient toucher aux deux extrémités de l'horizon, aux deux endroits opposés où le ciel confine avec la terre, il n'aurait presque rien fait de plus. Pour donner une forme à ces bras, pour les voir énormes, il eût fallu déterminer la portion du ciel qu'ils me dérobaient ; par exemple, la voie lactée. Alors j'aurais eu un module ; d'après ce module, mon imagination confondue aurait inutilement cherché à achever la figure, et je me serais écrié : « Quel épouvantable colosse ; » et c'est précisément ce qu'a fait Ovide. Il me donne la mesure des deux bras de son Amphitrite, par l'immensité des rivages qu'ils embrassent ; et, ces deux bras une fois imaginés, d'après ce module, d'après le rhythme énorme du poëte, d'après le cheminer de ce *longo margine terrarum*, ce *porrexerat* qui ne finit point, cet emphatique et majestueux spondaïque *Amphitrite*, sur lequel je me repose, le reste de l'image s'étend au delà de la capacité de ma tête.

Je dirai donc aux poëtes : Ma tête, mon imagination ne peuvent embrasser qu'une certaine étendue, au delà de laquelle l'objet se déforme et m'échappe. Épuisez donc toute leur force sur une partie, en la déterminant par un module énorme ; et soyez sûr que le tout en deviendra incommensurable, infini. Qui est-ce qui imaginera la grandeur d'Apollon, qui enjambe de montagne en montagne? la force de Neptune, qui secoue l'Etna, et dont le trident entr'ouvre la terre jusqu'au centre, et montre

la rive désolée du Styx? la puissance de Jupiter, qui ébranle l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils? Une action énorme de la figure entière produira le même effet que l'énormité d'une de ses parties.

Certainement le rhythme ne contribue pas médiocrement à l'exagération, comme on le sentira dans le *monstrum horrendum, informe, ingens* de Virgile, et surtout dans la désinence longue et vague d'*ingens*. Que le poëte eût dit simplement au lieu d'*Amphitrite*, la déesse de la mer, au lieu de *porrexerat*, avait jeté; au lieu de ses longs bras, *ses bras;* au lieu de *longo margine terrarum*, autour de la terre; qu'en se servant des mêmes expressions, il les eût placées dans un ordre différent; plus d'images; rien qui parlât à l'imagination; nul effet.

Mais si l'effet tient au choix et à l'ordre des mots, il tient aussi au choix des syllabes. Indépendamment de tout module, les sons pleins et vigoureux des mots *brachia, longo, margine, terrarum, porrexerat, Amphitrite*, ne laissaient pas à l'imagination la liberté de donner à Amphitrite des bras maigres et menus. Il ne faut pas une si grande ouverture de bouche pour désigner une chose exiguë. La nature des sons augmente ou affaiblit l'image; leur quantité la resserre ou l'étend. Quelle n'est point la puissance du rhythme, de l'harmonie et des sons!

Homère a dit : « Autant l'œil mesure d'espace dans le vague des airs, autant les célestes coursiers en franchissent d'un saut; » et c'est moins la force de la comparaison, que la rapidité des syllabes en *franchissent d'un saut*, qui excite en moi l'idée de la célérité des coursiers.

Lucrèce a dit que les mortels opprimés gémissaient sous l'aspect menaçant de la religion.

> Quæ caput a cœli regionibus ostendebat.
>
> LUCRET. CARI, *De Rerum Nat.* lib. I, v. 65.

Changez le vers spondaïque en un vers ordinaire; rétrécissez le lieu de la scène, en substituant à *regionibus* une expression petite et légère; au lieu de *ostendebat*, qui étend sans fin la durée de la prononciation, et avec elle la mesure de la tête du monstre, dites *montrait;* au lieu d'une tête isolée, peignez la figure entière, et il n'y aura plus d'effet.

C'est cette force du rhythme, cette puissance des sons, qui m'a fait penser que peut-être je prononçais un peu légèrement entre l'image du poëte latin et l'image du poëte grec; qu'il y avait telle emphase d'expression, telle plénitude d'harmonie, qui me forcerait de donner à la figure d'Homère une grosseur proportionnée à sa hauteur; et je me suis dit à moi-même: « Voyons, ouvrons son ouvrage, récitons ses vers, et rétractons-nous s'il le faut. J'aurai mal choisi mon exemple; mais les principes de ma poétique n'en seront pas moins vrais. Ce ne sera pas sur la Discorde d'Homère, mais sur la mienne que j'aurai donné la préférence à l'Amphitrite d'Ovide. »

Voici donc comment Homère s'est exprimé :

Ἡ τ' ὀλίγη μὲν πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα
Οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη, καὶ ἐπὶ χθονὶ βαίνει.

Homère, *Iliade*, chant IV, v. 442, 443.

« La Discorde, faible d'abord, s'élève et va appuyer sa tête contre le ciel, et marche sur la terre. »

Il y a trois images dans ces deux vers; on voit la Discorde s'accroître; on la voit appuyer sa tête contre le ciel; on la voit marcher rapidement sur la terre. L'harmonie est faible en commençant : elle s'enfle à πρῶτα; elle s'accélère par secousse à κορύσσεται; elle s'arrête et s'étend à οὐρανῷ ἐστήριξε κάρη, et elle bondit à ἐπὶ χθονὶ.

Homère a peint trois phénomènes en deux vers. La rapidité du premier donne de la majesté, du poids et du repos au commencement du second; et la majesté, le poids, le repos de ce commencement, accélèrent la rapidité de la fin. Un petit nombre de syllabes emphatiques et lentes lui ont suffi pour étendre la tête de sa figure; cette tête est énorme lorsqu'elle touche le ciel, il en faut convenir; et l'imagination a passé, malgré qu'elle en ait, de l'image d'un enfant de quatre ans à l'image d'un colosse épouvantable. Ovide a-t-il fait une figure plus grande de son Amphitrite, en lui consacrant toute son harmonie? je n'en sais plus rien. Tout ce que je sais, c'est que j'ai bien fait de me méfier de mon jugement; c'est que Virgile a tout gâté, lorsqu'il a traduit cet endroit par ces vers, où il ne

reste presque pas le moindre vestige de la poésie et des images d'Homère :

> Parva metu primo; mox sese adtollit in auras,
> Ingrediturque solo, et caput inter nubila condit.
>
> VIRGIL. *Æneid.* lib. IV, v. 176, 177.

J'aime mieux le plat latin du juif hélléniste, qui a dit de l'ange exterminateur des premiers nés de l'Égypte : *Stans replevit omnia morte, et usque ad cœlum attingebat, stans in terra.*

Ah! mon ami, le beau texte! s'il m'était venu plus tôt ou que j'eusse eu le temps de m'espacer; mais j'écris à la hâte. J'écris au milieu d'un troupeau d'importuns; ils me troublent : ils m'empêchent de voir et de sentir; ils s'impatientent, et moi aussi. Finissons donc, et disons à nos poëtes et à nos peintres; à nos poëtes : une seule partie de la figure; cette partie exagérée par un module qui épuise toute la capacité de mon imagination; un choix d'expression, un rhythme, une harmonie correspondante; et voilà le moyen de créer des êtres infinis, incommensurables, qui excèderont les limites de ma tête, et qui seront à peine circonscrits dans l'enceinte de l'univers[1]. Voilà ce que les grands génies ont exécuté d'instinct; ce qu'aucun de nos faiseurs de poétique n'a vu, et ce dont l'ami Marmontel, à qui je demande pardon de la liberté grande, ne paraît pas même se douter : mais il a fait le joli poëme de la *Neuvaine*, et c'est quelque chose, soit dit en passant.

A nos peintres : Certes, messieurs, l'idée qu'on prend de l'ange du Livre de la Sagesse, n'est pas celle de vos petites têtes joufflues et soufflant des bouteilles, dont vous garnissez vos petits tableaux, que je dis petits, parce qu'ils seraient toujours petits, quand ils auraient cinquante pieds de long.

Et là-dessus, je vous souhaite le bonsoir, et à nos peintres et à nos poëtes, car il a fallu que j'achevasse mal *ce soir* ce que j'aurais exécuté de verve *ce matin*, sans la cohue des importuns.

1. On a pu remarquer que Diderot a mis en usage ce précepte dans sa description de Neptune. V. la *Poste de Königsberg à Memel,* t. IX, p. 25.

ESQUISSE.

173. PROJET DE TABLEAU, A LA GLOIRE DE SA MAJESTÉ LE ROI DE POLOGNE, DUC DE LORRAINE.

On ne sait ce que c'est. Rien de fait; de la couleur gâchée, spongieuse; des figures de bouillie; cela veut être heurté, et cela n'est que barbouillé. Et puis la Pologne et la Lorraine qui présentent le médaillon du roi à l'Immortalité. Au pied d'un trône, un Temps, les ailes arrachées, la faulx brisée et chargée de chaînes. Sur le dos de ce Temps, une table d'airain où on lit : *amor invenit, veritas sculpsit*. Et puis des femmes, des génies d'arts qui parent de fleurs un autel, y jettent de l'encens, une Renommée qui prend son vol, un tapage à étourdir, une allégorie enragée à faire devenir fous les Sphynx et les OEdipes, avec ton noir et ton jaunâtre.

174. ÉTUDES DE TÊTES.

C'est Renou qui a fait le livret. Il a cru que nous lui donnerions au Salon autant d'attention qu'il occuperait d'espace sur le catalogue. On dit même qu'il a fait une tragédie[1]. Vous devez savoir cela, vous qui, depuis vingt ans, assistez aux derniers moments tous les poëtes dramatiques.

Jeune homme vêtu d'un peignoir ou d'un surplis, et couronné de laurier. Je ne sais ce que cela signifie. Il a le sourcil froncé, et l'air de l'humeur.

Vieillards vus de profil; plusieurs têtes sur une même toile. Je lis dans un endroit de mon répertoire : « Bien coloriées, bien touchées, et de beau caractère » ; et dans un autre endroit : « Barbe d'ébène, noire, compacte, cheveux de même ; bout de vêtement sec et raide. »

Le numéro sur lequel j'ai porté ces différents jugements en a menti. Il est impossible que j'aie jugé si diversement du même tableau. Ah! mon ami, j'ai bien des remords; je vous en dirai un mot à la fin.

1. Renou avait peut-être alors en portefeuille une tragédie, mais il n'en fit jouer une qu'en 1773. Elle est intitulée *Térée et Philomèle*, et fut composée à l'occasion d'un défi qu'il porta à Le Mierre. Celui-ci soutenait la suprématie des poëtes

CARESME[1].

177. TABLEAU D'ANIMAUX[2].

Mauvais animaux, secs et durs; mauvaises petites figures; mauvaises montagnes, froides et monotones; tableau détestable. Au Pont; chez Tremblin.

LE REPOS.

Je ne sais ce que c'est.

UN AMOUR.

Je ne sais ce que c'est non plus.

179. LA MÈRE QUI FAIT JOUER SON ENFANT[3].

Je me le rappelle. La mère n'en a nullement l'expression. L'enfant ne mérite pas mieux, tant il est raide, maigre et sec. Est-ce que l'artiste n'a pu se procurer un bel enfant nu?

Les portraits, l'échevin au rameau d'olivier, ont été inutilement exposés; on ne les a pas vus.

Mais parlons de ses têtes peintes, de ses études, et surtout de ses dessins coloriés et lavés; ils en valent par Dieu la peine. Ils étaient accrochés au-dessous des morceaux de sculpture de Le Moyne; et l'on était là plus courbé que debout. Ces dessins sont charmants, et un grand maître ne les désapprouverait pas. Ce sont des faunes, des satyres; c'est un petit sacrifice bien pensé et bien touché. Peut-être ce Caresme peindra-t-il un jour, je n'en sais rien; mais s'il ne peut pas peindre, qu'il dessine.

BEAUFORT[4].

183. UNE FLAGELLATION[5].

Le Christ est debout, vu par le dos, et de trois quarts de

sur les peintres: « Faites un tableau, lui dit Renou, et moi je m'engage à faire une tragédie. » Sa pièce obtint du succès au Théâtre-Français.

1. Philippe Caresme, né en 1734, mort en 1796, fut élève de Coypel. Il obtint le deuxième prix de peinture de l'Académie en 1761, fut agréé en 1766, et exclu en 1778 pour n'avoir pas fourni son morceau de réception.

2. Tableau de 11 pouces de haut sur 15 de large.

3. Petit ovale.

4. Jacques-Antoine Beaufort, né à Paris en 1721, mort à Rueil le 25 juin 1784. Il venait d'être agréé par l'Académie en 1766. Il fut académicien en 1771.

5. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large.

face. Un bourreau courbé lui lie les pieds à la colonne. Celui-ci est sur le devant. Un autre flagelle sur le fond. Ainsi l'exécution se fait avant que le patient soit préparé. « N'importe, dit Naigeon ; frappez, frappez fort. Ce n'est guère que quelques gouttes de sang, pour tout celui que sa maudite religion fera verser. » Ce sont deux instants confondus. Le vêtement rouge du fils de l'homme est jeté à droite, sur une balustrade qui règne autour de la composition, et au delà de laquelle il y a une foule de spectateurs hideux et cruels, dont on n'aperçoit que les têtes. Le Christ est assez bien dessiné, le tableau pas mal composé ; mais la couleur en est sale et grise ; mais cela est monotone, vieux, passé, sans effet ; mais cela ressemble à une croûte qui s'est enfumée dans l'arrière-boutique du brocanteur ; mais cela est à demi-effacé, et le peintre a eu tort de s'arrêter à moitié chemin.

Voilà quelques tableaux qui ont été exposés sans numéro pendant le cours du Salon.

UN TABLEAU D'ANIMAUX.

C'est une bécasse avec un hibou suspendus par les pattes à un clou. Premièrement, où est le sens commun d'avoir accolé ces deux oiseaux-là, l'un destiné pour la cuisine du maître, l'autre pour la porte de son garde-chasse? Encore, si cela était peint comme Oudry! Mais Oudry aurait mis au croc un canard avec une bécasse, un faisan avec une perdrix ; c'est qu'il faut d'abord avoir le sens commun, avec lequel on a à peu près ce qu'il faut pour être un bon père, un bon mari, un bon marchand, un bon homme, un mauvais orateur, un mauvais poëte, un mauvais musicien, un mauvais peintre, un mauvais sculpteur, un plat amant.

BOUNIEU[1].

LE JUGEMENT DE MIDAS[2].

Voilà un sujet plaisamment choisi pour une réception, pour

1. Michel-Honoré Bounieu, né à Marseille en 1740, était élève de Pierre. Agréé sur le vu du tableau dont il est ici question, il ne fut point académicien. Il est mort à Paris en 1814. Il a gravé.

2. Tableau de réception ; non porté au livret.

une composition qu'on présente à des juges. C'est presque leur dire : « Messieurs, prenez-y garde ; si je vous déplais, c'est vous que j'aurai peints : portez les mains sur vos oreilles, et voyez si elles ne s'allongent pas. »

C'est le combat du chant entre Apollon et Pan, devant Midas. La scène se passe sur le devant d'un grand paysage. On voit, à droite, Midas de profil, assis, fort embarrassé de draperies, ignoble, lourd et court. Debout, derrière lui, le dieu des bois avec son instrument champêtre, ses cuisses velues, son pied fourchu et sa mine de bouquin. Il a l'air content. Midas a déjà prononcé en lui-même ; il serre la main au Satyre, et les oreilles commencent à lui pousser. Plus vers la gauche, presque au centre de la toile, une grande figure de face, nue depuis la ceinture, couronnée de pampre, bien barbue, bien raide, imitant bien le fauteuil par les deux angles droits que ses jambes font avec ses cuisses, et ses cuisses avec son corps ; ses cuisses maigres, maigres, ses jambes grêles, grêles. Elle est sur un plan entre le Satyre et Midas. Elle écoute ; mais elle est bien froide, bien raide, bien immobile ; bras, jambes et cuisses bien parallèles, grand mannequin, malade pressé d'un besoin, qui n'a eu que le temps de jeter autour de soi sa couverture, et de gagner sa chaise percée, où il est. Plus vers la gauche, sur le même plan que Midas, ou à peu près, Apollon de profil, sa lyre à la main, et la pinçant. Entre Apollon et la figure précédente, plus sur le fond, deux femmes, dont l'une écoute, et l'autre fait signe à quelqu'un qui est au loin d'accourir pour entendre. A une très-grande distance d'Apollon, tout à fait sur la gauche, deux Muses accolées, et apportant des fleurs et des guirlandes. Entre Apollon et ces deux Muses, sur le fond, assez proche d'Apollon, et vu de face, un petit faune en admiration. Voilà la scène ; voyons le fond.

C'est une grande forêt. Bien loin, à droite, un pâtre avec une bergère accourent au signe que leur a fait une des deux femmes placées entre Apollon et le grand mannequin nu. Du même côté, plus encore sur le fond, un petit groupe de figures sur un bout de roche, assises et attentives. Tout à fait dans l'enfoncement, et terminant la scène de ce côté, une portion de rotonde, un temple ouvert en arcades. Au loin, à gauche sur le fond, par derrière le faune qui écoute Apollon, un voyageur

qui passe, et qui se soucie apparemment peu de musique.

Reprenons cette composition, que je ne méprise pas autant que font beaucoup d'autres, qui n'en sentent pas mieux les défauts que moi.

J'y vois d'abord deux scènes placées, pour ainsi dire, l'une sur l'autre, mais deux scènes liées. La première, sur le devant; et ce sont les principaux personnages de la querelle. La seconde, entre celle-ci et la forêt, et ce sont les personnages accessoires, attirés du fond par la curiosité, et tenant à la première scène par cet intérêt subordonné. Ces deux scènes ne se nuisent point, et servent très-naturellement, à la manière du Poussin, à donner à toute la composition une profondeur, où, par ce moyen, l'on distingue trois grands plans, celui des disputants rivaux et des juges, celui des curieux que la dispute appelle, et celui de la forêt ou du paysage. Sur ces trois grands plans, des figures interposées ont aussi leurs places, leurs plans particuliers nets et distincts : ce qui rend l'ensemble clair, et en écarte la confusion.

Je sais bien que ces deux Muses sont raides et droites; je sais bien que cet Apollon est droit et raide; je sais bien que ces figures droites et isolées ont un air de jeu de quilles.

Je sais bien que toutes ces figures sont sans expression; je sais bien que la composition entière est froide, blanchâtre, grisâtre et sans couleur.

Je sais bien que cet Apollon est sans verve, sans enthousiasme; qu'il ne dispute pas; qu'il touche de sa lyre comme par manière d'acquit; et qu'il est plus tranquille encore que l'*Antinoüs* dont il est imité.

Je n'ignore pas qu'on ne sait quel rôle, ni quel nom donner à la grande figure nue, au grand mannequin barbu. Je sais bien que cette femme qui appelle son berger en est bien éloignée pour en être entendue ou vue; que le son d'un cor de chasse parviendrait à peine à ce groupe qu'on a placé sur un bout de rocher; car, en s'arrêtant quelque temps devant ce morceau, on sent que la scène est très-étendue, très-profonde; que toutes ces figures sont grises, et que le paysage est sans vigueur. En ai-je dit assez? Eh bien! malgré tous ces défauts, quoique assez chaud de mon naturel, et peu disposé à pardonner le froid à une composition quelconque; quoiqu'il me

paraisse absurde d'avoir allongé les oreilles de Midas avant son impertinente sentence, et que cet effet soit d'un instant postérieur au moment où Apollon ayant cessé de jouer, la main étendue, l'air indigné, il ordonne à ses oreilles de pousser; quoique ce morceau soit proscrit sans restriction, j'avouerai qu'il y en a cent autres au Salon, qu'on regarde, qu'on loue, et que je mets au-dessous.

Celui-ci a je ne sais quoi qui vous rappelle la manière simple, non recherchée, isolée et tranquille de composer des Anciens, manière où les figures restent comme le moment les a placées, et ne sont vraiment liées que par la circonstance, le fait et la sensation commune. Il me semble que je vois un bas-relief antique. Cela a quelque chose d'imposant. Cela est tout voisin du grand goût. Allez voir le *Laocoon*, tel que les sculpteurs l'ont exécuté, un père assis qui souffre; un enfant, debout, déchiré, qui expire; un autre enfant debout, qui oublie son péril, et qui regarde son père; trois figures non groupées; trois figures isolées, liées par les seules convolutions d'un serpent. Venez ensuite chez moi voir la première pensée de ces artistes; c'est le Laocoon, tel qu'il est; mais un des enfants est renversé sur sa cuisse, le cou embarrassé dans les plis du serpent; mais l'autre enfant se rejette en arrière, et cherche à se délivrer. Il y a bien plus d'action, plus de mouvement, plus de groupe. Cela n'est que beau. La composition précédente est sublime. Plus on est enfant, plus on aime les incidents entassés les uns sur les autres; le strapassé, le groupe, la masse, le tumulte, en peinture, en sculpture, au théâtre. O Guyard! ton monument était simple[1]. Deux seules figures attachaient toute l'attention, tout l'intérêt. Il régnait là un morne silence, une grande solitude. Ce génie, qu'ils ont exigé de toi, est beau; mais tout beau qu'il est, il fait nombre. Il me distrait. Je l'ai dit, et je le répète, les groupes ne sont pas aussi fréquents en nature qu'on le croirait. Ils sont presque absurdes dans les sujets tranquilles. Pierre a dit qu'il n'y avait pas deux peintres, dans toute l'Académie, capables de sentir le mérite de ce morceau; et Pierre pourrait bien avoir raison. Celui qui sent le

1. Il s'agit ici du sculpteur chaumontois Laurent Guyard, dont il a été question dans le *Salon de 1765*, t. X, p. 441. Il avait présenté en 1767 un *Mars au repos* que Bouchardon, qui n'avait pas pardonné à son élève, fit exclure de l'Académie.

mérite de ce morceau est plus avancé que celui qui en aperçoit les défauts. La sculpture ne l'aurait guère ordonné autrement. Les figures ne tiennent pas davantage dans le *Jugement de Salomon*[1] du Poussin. Elles sont presque aussi isolées dans plusieurs compositions de Raphaël. C'est un tableau d'élève, qui me promet plus que celui de Restout. Je conseillerais presque à Bounieu de se jeter du côté de la sculpture. Qu'on modèle son tableau, et l'on en jugera. Il y a une certaine sagesse, qu'il n'est donné qu'à peu de gens de posséder et de sentir. Je ne proscris pas les groupes; il s'en manque beaucoup. Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de se passer de masses. Sans masses, point d'effet. Mais les groupes, qui multiplient communément les actions particulières, doivent aussi communément distraire de la scène principale. Avec un peu d'imagination et de fécondité, il s'en présente de si heureux, qu'on ne saurait y renoncer. Qu'arrive-t-il alors? c'est qu'une idée accessoire donne la loi à l'ensemble, au lieu de la recevoir. Quand on a le courage de faire le sacrifice de ces épisodes intéressants, on est vraiment un grand maître, un homme d'un jugement profond; on s'attache à la scène générale, qui en devient tout autrement énergique, naturelle, grande, imposante et forte. J'avoue que la tâche n'en est pas pour cela plus facile. Une chose qu'on ne remarque guère, c'est qu'on papillote à l'esprit par la multiplicité des incidents, aussi cruellement qu'aux yeux par la mauvaise distribution des lumières; et que, si le papillotage de lumières détruit l'harmonie, le papillotage d'actions partage l'intérêt, et détruit l'unité.

Je ne vous citerai point en ma faveur la multitude des bas-reliefs antiques; je suis de bonne foi; et je persiste à croire que, si l'on y remarque un dessin si pur, un art si avancé, et si peu d'action, c'est que ces ouvrages sont autant d'articles du catéchisme payen. Il ne s'agit pas dans ce morceau de montrer au peuple comment Persée vainquit le dragon et lui ravit Andromède, mais de fixer ce point de religion dans sa mémoire. Aussi, voyez ce sujet que je vous ai fait dessiner exprès, d'après un marbre antique. Persée a l'air de donner la main à Andromède pour descendre. Andromède, plus obligée aux dieux de sa déli-

1. Ce tableau est au Louvre; il a été gravé par Château et Baudet. (Br.)

vrance qu'à Persée, qu'elle ne regarde pas, droite, presque sans action, sans passion, sans mouvement, les regards et les mains levés vers le ciel, touchée, en action de grâces, est debout sur une petite éminence qui ne ressemble guère à un rocher, et ce méchant petit dragon mort n'est là que pour désigner le fait. Si ce n'est pas là un tableau d'église, je n'y entends rien.

Le petit faune, placé debout derrière Apollon, est très-beau. S'il y avait eu de l'effet, de la couleur, de l'expression ; si, sans rien changer à l'ordonnance, à la position des figures, l'artiste avait su leur donner seulement ce contour mou et fluant, cette variété d'attitudes naturelles, faciles, aisées, qui tient à l'âge, au caractère, à l'action, à la sympathie des membres, à l'organisation, on aurait, après cela, jugé de ce morceau. Je gage que l'esquisse en était très-belle.

Voici comment l'on prétend que Bounieu ordonne sur sa toile. Il place d'abord une figure, et la finit ; il en place ensuite une seconde, qu'il peint et finit de même ; puis une troisième, une quatrième, jusqu'à fin de paiement. Si ce n'est pas une mauvaise plaisanterie, Bounieu est un artiste sans tête et sans ressource.

ANONYMES.

FIGURES ET FRUITS.

On voit, sur un piédestal, deux petits Amours en marbre. Ils sont debout. Celui qui est à gauche porte un carquois sur son dos. On aperçoit entre les jambes de l'autre une urne renversée. Ils se battent. Celui qui est à gauche égratigne son camarade à la joue, et lui arrache des fruits. Il ne manque pas d'expression. Autour du piédestal, on en voit d'autres en bas-relief, tournés, contournés, de la manière la plus déplaisante. Ce sont des morceaux de pâte molle, pétris entre les doigts, de la sculpture comme Carle Van Loo disait qu'il en savait faire. Le tout est placé sous une arcade, d'où pend une guirlande de fleurs, à laquelle un panier de fleurs est suspendu. L'artiste a répandu, autour de sa statue, un vase riche et doré, un pot de porcelaine bleue couvert, des fruits sur un bassin, des raisins, un tambour de basque. Voulez-vous sentir la misère de cela ? allez à Marly, voir ces enfants de Sarrazin, qui font brouter des

feuilles de vigne à une chèvre. Regardez bien le caractère innocent, champêtre, fin, original et de verve, des enfants. Si vous aimez la richesse, et la richesse à profusion, voyez ce cep et ces raisins qui décorent le piédestal ; et quand vous aurez jeté un coup d'œil sur l'ouvrage du sculpteur, vous cracherez sur celui du peintre.

AUTRES TABLEAUX SANS NUMÉROS ET SANS NOMS.

Je vous reconnais, beau masque. C'est de vous, cela, monsieur Descamps ; cela ne peut être que de vous. Je vous avais conseillé, il y a deux ans [1], de ne plus peindre ; un peintre, de son côté, vous avait conseillé de ne plus écrire. Puisque vous avez pu suivre un de ces conseils, pourquoi n'avez-vous pas pu suivre l'autre? Je me connais en tableaux, presque aussi bien qu'un artiste en littérature.

Que signifie cette femme de chambre cauchoise avec sa cafetière et sa lettre? Cela est plat. La maîtresse ne dit pas davantage. Vous n'avez pas une idée dans la tête.

Cette petite fille, qui joue avec son chat, est misérable. Vous n'en trouverez pas, sur le pont, le prix de la toile. Cela est raide, sans couleur, sans expression, sans esprit; ni linge, ni étoffe, ni dessin.

Est-ce que vous n'avez pas autour de vous une femme, un enfant, un ami qui puisse vous dire : « Ne peignez plus? »

AUTRES TABLEAUX SANS NUMÉROS ET SANS NOMS.

Monsieur Descamps, c'est vous encore. A la platitude, à la mauvaise couleur grise, au défaut d'esprit, d'expression, et de toutes les parties de la peinture, c'est vous. Le bon Chardin que vous connaissez me prend par la main, me mène devant ces tableaux, et me dit, avec le nez et la lèvre que vous savez : « Tenez, voilà de l'ouvrage de littérateur. » Il ne tenait qu'à moi de tirer certains papiers de ma poche, et de lui dire : « Tenez, voilà de l'ouvrage de peintre. » Le bon Chardin ne sait pas que si j'avais seulement en peinture les connaissances de Descamps, tout pauvre artiste qu'il est, ou que M. Descamps eût mon talent chétif en littérature, il désolerait l'Académie,

1. V. *Salon de 1765*, t. X, p. 340.

sans en excepter le bon Chardin. Ils sont trop heureux, les faquins, que celui qui sait raisonner, écrire, ne sache ni dessiner, ni peindre, ni colorier. Combien de défauts dans leurs ouvrages qui m'échappent, faute d'avoir pratiqué; et comme je les leur remontrerais!

M. Descamps, pauvre peintre, littérateur ignoré, a mis devant une table à café, où l'on voit une serviette étalée, une cafetière, une tasse avec sa soucoupe, une petite chambrière de campagne, assise, le coude appuyé sur la table, la tête penchée sur sa main, rêvant tristement. Cela n'est pas mal de position; c'est une imitation de *la Pleureuse* de Greuze; mais quelle imitation! Point de grâce, point de chair, point de couleur; cou, bras, mains noires et desséchées; le bras qui soutient la tête, paralytique et décharné; vêtements grossiers et raides; et le tout si pâle, si pâle, si gris, qu'on dirait que l'artiste n'avait pas vingt-quatre sous dans sa poche pour avoir six vessies. Grande tache de blanc sale; figure comme Gautier prétend que le sperme rendu chaud en engendre dans l'eau froide : et puis il faut voir le faire de ces vaisseaux épars sur la table. Fi, fi, monsieur Descamps!

Le pendant, ou *la Nourrice* placée devant le berceau de son nourrisson, et recommandant le silence, du doigt : on ne le croirait pas, plus mauvais encore. On voit le petit dormeur dans sa manne d'osier. Sa tête n'est pas mal, en comparaison du reste, c'est celle d'un joli petit ange, ou d'un petit amour, tant les traits en sont formés. M. Descamps ignore qu'on peut donner aux anges, aux amours, aux chérubins, aux génies, des figures charmantes et aussi développées qu'on veut, parce que tels ils sont, tels ils ont été, tels ils seront. Ce sont des êtres symboliques et éternels. Encore s'écarte-t-on quelquefois de cette règle, et leur conserve-t-on le joufflu, le chiffonné, le gras, l'informe, le potelé de nos marmots. Mais il n'en est pas de même de ceux-ci; ce ne sont pas des natures sveltes; ils ont un caractère dont on ne saurait s'affranchir sans pécher contre la vérité; des chairs molles, je ne sais quoi de non développé qui est de leur âge. D'un de nos poupards on en fera, si on veut, un génie, mais d'un joli génie, on n'en fait point un de nos poupards. La nourrice cauchoise est plate, sotte, bête, grise, raide, vide d'expression, à mille lieues de Greuze débutant, et

à dix mille de Chardin, qui travaillait autrefois dans ce genre.

Je ne doute pas qu'il n'y ait encore quelque part d'autres Descamps qui vous reviendront. Je ne vous ferai grâce de rien cette année.

MICHEL VAN LOO.

UN CONCERT ESPAGNOL.

C'est un très-beau tableau, sage sans être froid ; une grande variété de figures charmantes, toutes aussi vraies, aussi soignées que des portraits, et des draperies qu'il faut voir.

MADAME THERBOUCHE.

UNE FEMME DE DISTINCTION QUI SECOURT LA PEINTURE DÉCOURAGÉE.

UN GRAND SEIGNEUR QUI NE DÉDAIGNE PAS D'ENTRER DANS LA CHAUMIÈRE DU PAYSAN MALHEUREUX.

Ces deux tableaux, de madame Therbouche, sont ce qu'elle a fait de mieux. Il y a de la couleur et de l'expression. La tête et la poitrine de la Peinture sont comme d'un ancien maître.

ANONYME.

UN SAINT LOUIS.

Encore un saint Louis, et tout aussi plat que le premier. Il y a des physionomies malheureuses en peinture ; le Christ et saint Louis ont tous les deux été porteurs de ces physionomies-là. Celle du Saint est donnée par ses portraits multipliés à l'infini, portraits auxquels l'artiste est forcé de se conformer. Celle du Christ est traditionnelle. C'est la même entrave, à peu de chose près.

Webb, écrivain élégant et homme de goût, dit dans ses *Réflexions sur la peinture*[1], que les sujets tirés des livres saints ou du Martyrologe, ne peuvent jamais fournir un beau tableau.

1. V. plus loin, t. XII, le compte que Diderot rend de l'ouvrage de Webb.

Cet homme n'a vu ni le *Massacre des Innocents* par Le Brun, ni le même *Massacre* par Rubens, ni *la Descente de croix* d'Annibal Carrache, ni *Saint Paul prêchant à Athènes* par Le Sueur[1], ni je ne sais quel apôtre ou disciple se déchirant les vêtements sur la poitrine à l'aspect d'un sacrifice païen, ni la Madeleine essuyant les pieds du Sauveur de ses beaux cheveux, ni la même Sainte si voluptueusement étendue à terre dans sa caverne, par le Corrège, ni une foule de saintes familles plus touchantes, plus belles, plus simples, plus nobles, plus intéressantes les unes que les autres, ni ma Vierge du Barroche, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus debout et tout nu. Cet écrivain n'a pas prévu qu'on lui demanderait pourquoi Hercule étouffant le lion de Némée serait beau en peinture, et Samson faisant la même action déplairait? Pourquoi on peut peindre Marsyas écorché, et non saint Barthélemy? Pourquoi le Christ, écrivant du doigt sur le sable l'absolution de la femme adultère, au milieu des Pharisiens honteux, ne serait pas un beau tableau, aussi beau que Phryné, accusée d'impiété devant l'Aréopage? Notre abbé Galiani, que j'aime autant écouter quand il soutient un paradoxe que quand il prouve une vérité, pense comme Webb; et il ajoute que Michel-Ange l'avait bien senti; qu'il avait réprouvé les cheveux plats, les barbes à la juive, les physionomies pâles, maigres, mesquines, communes et traditionnelles des apôtres; qu'il leur avait substitué le caractère antique, et qu'il avait envoyé à des religieux qui lui avaient demandé une statue de Jésus-Christ, l'Hercule Farnèse la croix à la main; que, dans d'autres morceaux, notre bon Sauveur est Jupiter foudroyant; saint Jean, Ganymède; les apôtres, Bacchus, Mars, Mercure, Apollon, *et cætera*[2]. Je demanderai d'abord : le fait est-il vrai? quels sont précisément ces morceaux? où les voit-on? Ensuite je chercherai si Michel-Ange a pu, avec quelque jugement, mettre la figure de l'homme en contradiction avec ses mœurs, son histoire et sa vie. Est-ce que les proportions, les caractères, les figures des dieux païens n'étaient pas déterminés par leurs fonctions? Et Jésus-Christ, pauvre, triste, chétif,

1. Ce tableau, peint pour l'église Notre-Dame de Paris, se voit aujourd'hui au musée du Louvre. Il a été gravé par Picart le Romain. (Br.)

2. On sait que le *Saint Pierre*, dont on va baiser les pieds au Vatican, et qui est coiffé d'une tiare précieuse, est un ancien *Jupiter Olympien*. (Br.)

jeûnant, priant, veillant, souffrant, battu, fouetté, bafoué, souffleté, a-t-il jamais pu être taillé d'après un brigand nerveux qui avait débuté par étouffer des serpents au berceau, et employé le reste de sa vie à courir les grands chemins, une massue à la main, écrasant des monstres et dépucelant des filles? Je ne puis permettre la métamorphose d'Apollon en saint Jean sans permettre de montrer la Vierge avec des lèvres rebordées, des yeux languissants de luxure, une gorge charmante, le cou, les bras, les pieds, les mains, les épaules et les cuisses de Vénus. La Vierge Marie, Vénus aux belles fesses, cela ne me convient pas. Mais voici ce qu'a fait le Poussin ; il a tâché d'ennoblir les caractères ; il s'est assujetti selon les convenances de l'âge aux proportions de l'antique ; il a fondu avec un tel art la Bible avec le paganisme, les dieux de la fable antique avec les personnages de la mythologie moderne, qu'il n'y a que les yeux savants et expérimentés qui s'en aperçoivent, et que le reste en est satisfait. Voilà le parti sage. C'est celui de Raphaël ; et je ne doute point que ce n'ait été celui de Michel-Ange. Est-ce là ce qu'a voulu dire l'abbé Galiani ? Nous sommes d'accord. Prononcer que la superstition régnante soit aussi ingrate pour l'art que Webb le prétend, c'est ignorer l'art et l'histoire de la religion ; c'est n'avoir jamais vu la *sainte Therèse* du Bernin, c'est n'avoir jamais vu cette Vierge, le sein découvert, à qui son petit, tout nu sur ses genoux, pince en se jouant le bout du téton ; c'est n'avoir aucune idée de la fierté avec laquelle certains chrétiens fanatiques se sont présentés au pied des tribunaux des préteurs, de la majesté prétoriale, de la férocité froide et tranquille des prêtres, et de la leçon que je reçois de ces compositions, qui m'instruisent bien mieux que tous les philosophes du monde de ce que peut l'homme possédé de cette sorte de démon. Le patriotisme et la théophobie sont les sources de grandes tragédies et de tableaux effrayants. Quoi ! le chrétien interrompant un sacrifice, renversant des autels, brisant des dieux, insultant le pontife, bravant le magistrat, n'offre pas un grand spectacle ! Tout cela me paraît aperçu avec les petites bésicles de l'anticomanie. Serviteur à M. Webb et à l'abbé Galiani.

On voit, dans une chapelle à gauche, au pied d'un autel, un benêt de saint Louis... Mais j'ai juré de ne décrire aucun mauvais tableau ; et j'allais commettre un énorme parjure. Mon

ami, c'est du Parrocel, c'est du Brenet, c'est pis encore, si vous voulez. Il serait plaisant que cette grosse, matérielle, lourde, ignoble figure, fût de l'un ou de l'autre, devenu, comme par miracle, plus mauvais que lui-même.

LES SCULPTEURS.

Avant de passer aux sculpteurs, il faut, mon ami, que je vous entretienne un moment d'un tableau que Vien a exécuté pour la grande impératrice. Je ne parle pas de celle qui dit son rosaire, qui fait de sa cour un couvent, et qui n'est pourtant pas une petite femme[1]; mais de celle qui donne des lois à son pays qui n'en avait point; qui appelle autour d'elle les sciences et les arts; qui fonde les établissements les plus utiles; qui a su se faire considérer dans toutes les cours de l'Europe, contenir les unes, dominer les autres; qui finira par amener le Polonais fanatique à la tolérance; qui aurait pu ouvrir la porte de son Empire à cinquante mille Polonais, et qui a mieux aimé avoir cinquante mille sujets en Pologne; car, vous le savez tout aussi bien que moi, mon ami, ces dissidents persécutés deviendront persécuteurs, lorsqu'ils seront les plus forts, et n'en seront pas moins alors protégés par les Russes. Tout cela n'a peut-être pas le sens commun, mais qu'importe? Voici le sujet du tableau de Vien. Il y avait longtemps que Mars reposait entre les bras de Vénus, lorsqu'il se sentit gagner par l'ennui. Vous ne concevez pas comment on peut s'ennuyer entre les bras d'une déesse; c'est que vous n'êtes pas un dieu. L'envie de tuer le tourmente; il se lève; il demande ses armes. Voici le moment de la composition. On voit la déesse toute nue, un bras jeté mollement sur les épaules de Mars, et lui montrant de l'autre main ses pigeons qui ont fait leur nid dans son casque. Le dieu regarde et sourit. Que la déesse est belle, voluptueuse et noble! Que la poitrine du dieu est chaude, et vigoureuse! J'aime son

1. Marie-Thérèse d'Autriche.

caractère, parce qu'il est simple et non maniéré. On tourne autour de ces deux figures ; elles sont debout, d'aplomb et non raides. A droite, c'est une colonnade. A gauche, un grand arbre; au pied de cet arbre, deux Amours tapis sous un bouclier d'or. C'est un très-beau coin du tableau; et celui du casque, de la cuirasse et des deux pigeons ne lui cède guère; et puis l'harmonie générale du tout. L'artiste n'a rien fait de mieux ; et j'espère que ma souveraine en sera un peu plus satisfaite que le roi de Pologne. C'est que je m'en suis moins inquiété. J'ai dit à Vien : « Voilà le sujet, voilà comme je le conçois : faites; » et je ne suis point entré dans son atelier qu'il n'eût fait; et venons à nos sculpteurs.

Oh ! qu'ils sont pauvres, cette année ! Pigalle est riche, et de grands monuments l'occupent. Falconet est absent.

LE MOYNE.

184. BUSTE DE M. TRUDAINE[1].

Il est ressemblant. Les détails y sont même larges ; mais la chair avec sa mollesse n'y est pas. Du reste, modèle du mauvais goût de nos vêtements. Il faut voir l'effet de cette lourde, dense, impénétrable, énorme masse de cheveux. On ne saura jamais par quelle bizarrerie nous nous surchargeons la tête d'un pareil fardeau. Qu'en pensera la postérité? Un sauvage prendrait cela pour les têtes d'une douzaine d'ennemis appliquées l'une sur l'autre. Il faut voir l'effet de cette large cravate autour du cou, et de ces deux longs bouts de toile, plats, raides, empesés, plissés bien strictement, et placés sur le milieu de la poitrine ; le contraste du volume avec cette rangée de petits boutons. Sans exagérer, c'est un quartier de roche auquel on s'est amusé à donner une figure grotesque. Cela fait frissonner d'horreur ou soulever le cœur de dégoût, à celui qui a le moindre sentiment de l'élégance, de la noblesse, de la grâce. On ferme les yeux, on se sauve; et lorsque cette vilaine, hideuse chose revient à

1. Monument de reconnaissance de la Faculté de droit de Paris, qui doit être placé dans l'intérieur de ses nouvelles écoles. — Il s'agit de Daniel-Charles Trudaine, né en 1703, mort en 1769, conseiller au Parlement, intendant d'Auvergne, puis intendant des finances et directeur des ponts et chaussées.

l'imagination, on est persécuté, poursuivi par une image importune.

185. BUSTE DE MONTESQUIEU[1].

Si vous voulez sentir tout l'ignoble, tout le barbare du Trudaine, jetez les yeux sur le Montesquieu. Il est nu-tête. On lui voit le cou et une partie de la poitrine. Voilà du goût. Celui-ci ressemble aussi; mêmes qualités et mêmes défauts pour le faire qu'au précédent. J'aime mieux l'ancien médaillon; il y a plus d'élégance, plus de noblesse, plus de finesse et plus de vie.

186. BUSTE DE L'AVOCAT GERBIER.

Je ne me le rappelle pas. Tant pis. Est-ce pour le buste?

Il y avait encore de Le Moyne un autre buste en terre cuite, d'une femme; il était très-élégant, très-vivant, très-fin ; le cou cependant maigre et sec, et la distance du menton au cou, la profondeur de la mâchoire, énorme. La guirlande de fleurs qui descendait d'une épaule, jolie, mais peu selon la sévérité de l'art; la coiffure moitié antique, moitié moderne.

En général, les terres cuites de Le Moyne valent mieux que ses marbres. Il faut qu'il ne le sache pas travailler.

Il y avait à côté de Trudaine une autre espèce de magot, et, qui pis est, de magot sans verve. Si le premier n'était pas de chair, bien moins celui-ci. Je ne sais qui c'était[2]. Mais de tous ces pauvres cordons qu'on voit dans nos rues traîner leur misère et l'ingratitude de la nation, je n'ai pas de mémoire d'en avoir vu un plus plat de physionomie. C'est quelque mauvais plaisant qui a conseillé à cette tête de chou de se faire mettre en marbre, cette matière, cet art qui est si grave, si sévère, qui demande tant de caractère et de noblesse. C'était un moyen de montrer avec force le ridicule, l'ignoble de ces grosses joues boursouflées, de cette boule, de ce petit nez serré entre deux vessies, de ce front étroit. Connaissez-vous un livre d'Hogarth[3], intitulé

1. Présent fait par le prince de Beauveau à l'Académie de Bordeaux.

2. Il n'est point au livret.

3. Hogarth (William), peintre anglais, né à Londres en 1698, mort en octobre 1761. Son ouvrage ayant pour titre *Analyse de la beauté,* a été traduit en plusieurs langues, et entre autres en français par M. Janson, 2 vol. in-8°, 1805. (Br.)

la *Ligne de Beauté?* C'est une des figures hétéroclites de cet ouvrage; et puis un jabot et des manchettes brodés, un gothique Saint-Esprit sur la poitrine. Puisse, pour l'honneur du siècle, ce hideux morceau aller frapper rudement le Trudaine, et le ministre[1] mettre en pièce l'intendant des finances; en sorte qu'il ne reste de l'un et de l'autre que des fragments trop petits pour déposer dans l'avenir de notre insipidité.

ALLEGRAIN[2].

187. UNE BAIGNEUSE[3].

Belle, belle, sublime figure; ils disent même la plus belle, la plus parfaite figure de femme que les modernes aient faite. Il est sûr que la critique la plus sévère est restée muette devant elle. Ce n'est qu'après un long silence admiratif, qu'elle a dit tout bas que la perfection de la tête ne répondait pas tout à fait à celle du corps. Cette tête est belle pourtant, ajoutait-elle, beaux enchâssements d'yeux, belle forme, belle bouche, le nez beau, quoiqu'il pût être plus fin. Elle était tentée d'accuser le cou d'être un peu court; mais elle se reprenait, en considérant que la tête était inclinée. A son avis, le goût de la coiffure pouvait être plus grand; mais lorsque l'œil s'arrêta sur les épaules, elle ne put s'empêcher de s'écrier : les belles épaules! qu'elles sont belles! comme ce dos est potelé! quelle forme de bras! quelles précieuses, quelles miraculeuses vérités de nature dans toutes ces parties! comment a-t-il imaginé ce pli au bras gauche? Il ne l'a point imaginé; il l'a vu : mais comment l'a-t-il rendu si juste? Ce sont des détails sans fin, mais si doux, qu'ils n'ôtent rien au tout, qu'ils n'attachent point aux dépens de la masse; ils y sont, et ils n'y sont pas; comme ce bras qu'elle allonge est modelé grassement! qu'il s'emmanche

1. Ce mot fait supposer que Diderot en savait plus sur le personnage qu'il n'en voulait dire. C'était, en effet, d'après les *Mémoires secrets,* le comte de Saint-Florentin, qui « par modestie » n'avait pas voulu être nommé.

2. Christophe-Gabriel Allegrain, né à Paris le 11 octobre 1710, académicien en 1751, adjoint à professeur en 1752, professeur en 1759, adjoint à recteur en 1781 et recteur en 1783, mort à Paris le 17 avril 1795.

3. Figure en marbre de 5 pieds 10 pouces de proportion; actuellement au Louvre après avoir été à Choisy.

bien avec l'épaule! que le coude en est finement dessiné! comme la main sort bien du poignet! que cette main est belle! que ces doigts un peu allongés par le bout sont délicieux et délicats! que de choses que l'on sent et qu'on ne peut rendre! On a dit qu'une femme avait la gorge ferme comme le marbre; celle-ci a la gorge élastique comme la chair. Quelle souplesse de peau! Il en faut convenir, toute cette figure est parsemée de charmes imperceptibles, pour lesquels il y a des yeux, mais il n'y a pas de mots. En descendant au-dessous de cette gorge, quelle belle et grande plaine! là, même beauté, même élasticité, même finesse de détails. Mais c'est aux épaules surtout que l'art semble s'être épuisé; combien il a fallu d'études, de séances et de longues séances, de modèles et même de connaissance anatomique du dessous de la peau! comme tout cela s'élève, s'affaisse, se fuit insensiblement! et ces reins! et ces fesses! et ces cuisses! ces genoux! ces jambes! Comme ces genoux sont modelés! ces jambes sont légères sans être ni maigres ni grêles! La critique était arrivée aux pieds, sans avoir rien remarqué qui la consolât. Ah! pour ces pieds, dit-elle, ces pieds sont un peu négligés. Les amateurs, dont il ne faut ni surfaire ni dépriser le jugement, les artistes, les seuls vrais juges, mettent la figure d'Allegrain sur la ligne même du *Mercure* de Pigalle. Lorsque celui-ci vit l'ouvrage de son parent[1] (c'est lui-même qui me l'a dit), il resta stupéfait. J'ajouterai que cette *Baigneuse* est si naturellement posée, tous ses membres répondent si parfaitement à sa position, cette sympathie qui les entraîne et qui les lie, est si générale, qu'on croit qu'elle vient à l'instant de s'arranger comme elle l'est, et qu'on s'attend toujours à la voir se mouvoir. J'ai dit que la sculpture, cette année, était pauvre. Je me suis trompé. Quand elle a produit une pareille figure, elle est riche. Elle est pour le roi. Comme on avait une assez mince opinion du savoir faire de l'artiste, on ne lui laissa pas le choix du bloc, et le ciseau d'où le chef-d'œuvre devait sortir, fut employé sur un marbre taché. Le courage et le mérite de l'artiste en redoublent à mes yeux. La belle vengeance d'un mépris déplacé! elle durera éternellement. On demandera à jamais : « Qui est-ce qui disposait des

1. Allegrain était beau-frère de Pigalle.

marbres du souverain? » A la place de Marigny, j'entendrais sans cesse cette question, et je rougirais.

VASSÉ.

Je n'aime pas Vassé; c'est un vilain. Mais rappelons-nous notre épigraphe : *Sine ira et studio.* Soyons justes, et louons ce qui le mérite, sans acception de personne.

188. UNE MINERVE APPUYÉE SUR SON BOUCLIER, ET PRÊTE A DONNER UNE COURONNE[1].

Elle est assise et de repos; la jambe droite croisée sur la jambe gauche, le bras gauche nu, tombant mollement, et la main allant se poser sur le bord de son bouclier; le bras droit aussi nu, amené avec le même naturel, la même grâce, la même mollesse et presque parallèlement au premier, vers la cuisse où la main tient négligemment une couronne. Elle a son casque et sa cuirasse; elle regarde au loin, comme si elle y cherchait un vainqueur à couronner. La draperie simple, à grands plis, marque bien le nu aux cuisses et aux jambes. Elle est sévère de caractère, belle, mais plus belle de face que de profil; le profil est petit. Plus on s'y arrête, plus on aime cette figure. Il y a de la souplesse dans les membres. Elle est peut-être un peu trop ajustée. Une Minerve plus simple de vêtement en serait encore plus noble. C'est un beau morceau, sage et non froid, excellent, à mon gré, de position. La position en général étant donnée, il y a un certain enchaînement dans le mouvement de toutes les parties, une certaine loi qu'elles s'imposent les unes aux autres, qui les régit et qui les coordonne, qu'il est plus aisé de sentir que de rendre. La *Minerve* de Vassé, la *Baigneuse* d'Allegrain ont supérieurement ce mérite, dont je ne pense pas qu'un morceau de sculpture puisse se passer, et dont plusieurs artistes n'ont pas la première idée. C'est la nécessité de cette sympathie générale des membres qui fait qu'une femme assise l'est de la tête, du cou, des bras, des

1. Figure de 6 pieds de proportion.

cuisses, des jambes, de tous les points du corps et sous tous les aspects; ainsi d'une figure debout, d'une figure nue, d'une figure occupée de quelque manière que ce soit. Cette *Minerve* est svelte, sa tête est bien coiffée, et son casque de bonne forme.

189. LA COMÉDIE.

Figure petite, faite avec peu de soin et d'expression.

190. UNE NYMPHE ENDORMIE[1].

Très-médiocre.

Je n'ai point aperçu ces deux morceaux; c'est mauvais signe.

191. LE PORTRAIT EN BAS-RELIEF DE FEU L'IMPÉRATRICE DE RUSSIE, ÉLISABETH[2].

192. LE COMTE DE CAYLUS EN MÉDAILLON[3].

Le *Comte de Caylus* est beau, vigoureux, noble, fait avec hardiesse, bien modelé, bien ressenti, chair, beaux méplats, le trait pur, les peaux, les rides, les accidents de la vieillesse à merveille. La nature a été exagérée, mais avec tant de discrétion, que la ressemblance n'a rien souffert de la dignité qu'on a surajoutée. Il reste encore dans les longs plis, dans ces peaux qui pendent sous le menton des vieillards, une sorte de mollesse. Ce n'est pas du bois, c'est encore de la chair. C'est dommage que Vassé n'en ait pas fait la remarque.

Le médaillon d'*Élisabeth* est moins beau; mais il était aussi plus ingrat. Le ciseau y est un peu sec; les cheveux sont bien attachés sur sa tête, qui n'est pas sans majesté. Mais, pour en dire mon avis, ce vêtement qui étale et fait bouffer cette énorme paire de tétons, aura toujours à mes yeux un air barbare et de mauvais goût. Eh! qu'on les laisse se soutenir d'eux-mêmes dans la jeunesse, ou s'en aller librement dans l'âge avancé.

1. Petite figure en marbre.
2. Appartenant à M. le comte de Schuvaloff.
3. Appartenant à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres.

Nature, Nature, c'est la contrainte, qu'on te fait souffrir pour te montrer comme tu n'es pas, qui gâte tout. Vérité de costume, fausseté de nature. La bordure de ce médaillon d'Élisabeth est un chef-d'œuvre de grand goût de dessin, et d'excellente exécution.

PAJOU.

193. LES BUSTES DU FEU DAUPHIN[1]. — 194. DU DAUPHIN SON FILS. — 195. DU COMTE DE PROVENCE. — 196. DU COMTE D'ARTOIS[2].

Plus plats, plus ignobles, plus bêtes que je ne saurais vous le dire. O la sotte famille... en sculpture! Le grand-père est si noble, a une si belle tête, si majestueuse, si douce pourtant et si fière!

197. LE BUSTE DU MARÉCHAL DE CLERMONT-TONNERRE.

Mais quelle fureur d'éterniser sa physionomie, quand on a celle d'un sot! Il me semble que, quand on a la fantaisie d'occuper de sa personne un art imitatif, il faudrait avoir d'abord la vanité d'examiner ce que cet art en pourra faire, et si j'étais artiste et qu'on m'apportât un aussi plat visage, je tournerais tant, que je le ferais entendre, non à la façon du Puget ou de Falconet, mais à la mienne; et le plat visage parti, je me frotterais les mains d'aise, et je me dirais à moi-même : « Dieu soit loué, je ne me déplairai pas six mois devant mon ouvrage. » Il y a pourtant un ciseau, des beautés, de la peau, de la chair, dans cette insipide figure. Elle est faite largement; il y a de la souplesse, du sentiment, de la vie.

Pour Dieu, mon ami, détournez-vous de ce coin; ne regardez ni ces *Enfants de M. de Voyer* (198), ni *M. de Sainscey* (199), ni cette figure de *la Magnificence,* dont Pajou n'a pas la première idée, ni cette *Sagesse*[3]. Tout cela est d'une insupportable médiocrité. Cependant Pajou en sait trop dans son art

1. Buste en marbre appartenant à M. le duc de La Vauguyon, ainsi que les trois suivants.

2. Ces trois derniers portraits étaient en terre cuite.

3. Ces deux esquisses en plâtre devaient être exécutées en grand pour le Palais-Royal.

pour ignorer que la sculpture veut être plus grande, plus piquante, plus originale, et en même temps plus simple dans le choix de ses caractères et de son expression, que la peinture; et qu'en sculpture point de milieu, sublime ou plat; ou, comme disait au Salon un homme du peuple : « Tout ce qui n'est pas de la sculpture est de la sculpterie. » Pajou nous a fait cette année beaucoup de sculpterie.

203. DESSIN DE LA MORT DE PÉLOPIDAS.

On le voit expirant dans sa tente. Sur le fond, au bord de son lit, des soldats affligés, les regards attachés sur lui, tiennent sa couverture levée. A droite, à son chevet, c'est un groupe de soldats debout; ils sont consternés. Sur le devant, vers la gauche, assis à terre, un autre soldat la tête penchée sur ses mains. Tout à fait à gauche, sur le devant, un troisième qui tient la cuirasse du général et qui la présente à ses camarades, qui forment un groupe devant lui.

Cela peut être d'un grand effet général pour le technique. Je vois que ces soldats placés sur le fond, qui tiennent la couverture levée, feront une belle masse. Ils attendent sans doute que Pélopidas soit expiré, pour la lui jeter sur le visage; et je ne nie pas que cette idée ne soit simple et sublime. Mais, du reste, où est l'incident remarquable? Entre tous ces soldats, où est le caractère d'un regret singulier? Que font-ils pour Pélopidas, qu'ils ne feraient pour tout autre? Où sont ces hommes qui ont pris le parti de se laisser mourir? Une douleur capable de ce projet extrême est muette, tranquille, silencieuse, presque sans mouvement, et n'en est que plus profonde. C'est ce que vous n'avez pas conçu. Vous me feriez presque penser que le génie vous manque. Croyez-vous que, quand vous auriez assemblé quelques-uns de ces soldats autour de la cuirasse brisée de Pélopidas, les yeux attachés sur elle, cela n'aurait pas parlé davantage? Quelle comparaison entre votre composition et celle du *Testament d'Eudamidas!* Cependant vous ne persuaderez à personne que votre sujet ne fût ni aussi grand, ni aussi pathétique, ni aussi fécond que celui du Poussin. Je ne vous dirai pas que les têtes penchées sur les mains sont bien usées. Tant qu'elles seront en nature, on aura le droit de les

employer dans l'art. Mais que fait votre Pélopidas? Il expire, et puis c'est tout; et cela n'eût pas été mal, si la résolution de ne pas lui survivre eût été caractérisée dans les siens par l'inaction, le silence et l'abandon. Vous n'y avez pas pensé, et vous m'autorisez à vous demander : « Quoi! dans cette foule le général thébain n'avait pas un ami particulier? Il n'y avait pas là un seul homme qui songeât à la perte que faisait la patrie, et qui parût tourner ses yeux, ses bras, ses regrets vers elle? » Je ne sais ce que j'aurais produit à votre place; je me serais renfermé longtemps dans les ténèbres; j'aurais assisté à la mort de Pélopidas; et je crois que j'y aurais vu autre chose. En général, la multitude des acteurs nuit à l'effet de la scène. Cette abondance est vraiment stérile. On n'y a recours que pour suppléer à une idée forte qui manque. Pigalle, jetez-moi à bas et ce squelette, et cet Hercule, tout beau qu'il est, et cette France qui intercède[1]. Étendez le maréchal dans sa dernière demeure, et que je voie seulement ces deux grenadiers affilant leurs sabres contre la pierre de sa tombe. Cela est plus beau, plus simple, plus énergique et plus neuf que tout votre fatras, moitié histoire, moitié allégorie.

Pajou a écrit à sa porte, pour devise, la maxime de Petit-Jean : « Sans argent, sans argent, l'honneur n'est qu'une maladie[2]. » De tout ce qu'il a exposé, je n'en estime rien. J'ai suivi cette longue enfilade de bustes, cherchant toujours inutilement quelque chose à louer. Voilà ce que c'est que de courir après le lucre. Je vois sortir de la bouche de cet artiste, en légende : *De contemnenda gloria*; écrit en rouleau autour de son ébauchoir : *De pane lucrando*; et sur la frange de son habit : *Fi de la gloire, et vivent les écus!* Il n'a fait qu'une bonne chose depuis son retour de Rome. C'est un talent écrasé sous le sac d'or. Qu'il y reste. Vous verrez qu'il aura lu ma dispute avec son confrère sur le sentiment de l'immortalité et le respect de la postérité; et qu'il aura trouvé que je n'avais pas le sens commun[3].

1. C'est le *Mausolée* du maréchal de Saxe que désigne ici Diderot.

2. Mais, sans argent, l'honneur n'est qu'une maladie.
RACINE, *les Plaideurs*, acte I, scène I. (BR.)

3. Il courait des copies de la *Correspondance* de Diderot avec Falconet sur ce sujet.

CAFFIERI.

204. L'INNOCENCE[1].

L'*Innocence!* cela l'*Innocence?* cela vous plaît à dire, monsieur Caffieri. Elle regarde en coulisse; elle sourit malignement; elle se lave les mains dans un bassin placé devant elle sur un trépied. L'*Innocence*, qui est sans la moindre souillure, n'a pas besoin d'ablution. Elle semble s'applaudir d'une malice qu'elle a mise sur le compte d'un autre. La recherche et le luxe de son vêtement réclament encore contre son prétendu caractère. L'*Innocence* est simple en tout. Du reste, figure charmante, bien composée, bien drapée; le linge qui dérobe sa cuisse et sa jambe, à miracle; jolis pieds, jolies mains, jolie tête. Permettez que j'efface ce mot, l'*Innocence*, et tout sera bien. Vous n'avez pas fait ce que vous vouliez faire, mais qu'importe? ce que vous avez fait est précieux.

205. LA VESTALE TARPEÏA[2].

Elle est debout; elle est sage, bien drapée, d'un caractère de tête extrêmement sévère. C'est bien la supérieure de ce couvent. J'aime beaucoup cette figure; elle imprime le respect. On lui voit neuf pieds de haut.

206. L'AMITIÉ QUI PLEURE SUR UN TOMBEAU.

On voit à gauche une cassolette où brûlent des parfums; la vapeur odoriférante se répand sur un cube qui soutient une urne; il s'élève de derrière le cube quelques branches de cyprès recourbées sur l'urne. A droite, éplorée, étendue à terre, un bras appuyé sur le dais, la tête posée sur son bras, l'autre bras tombant mollement sur une de ses cuisses, la figure de l'Amitié.

Ce modèle de tombeau est simple et beau. L'ensemble en est pittoresque; et l'on ne désire rien à la figure de l'Amitié

1. Figure en marbre de 2 pieds 4 pouces de proportion.
2. De 2 pieds 2 pouces de proportion.

de tout ce qui tient aux parties de l'art. La position, l'expression, le dessin, la draperie, sont bien. Mais qu'est-ce qui désigne l'Amitié plutôt qu'une autre vertu?

207. LE PORTRAIT DU PEINTRE HALLÉ.

Je ne me le rappelle pas.

208. LE PORTRAIT DU MÉDECIN BORIE[1].

Ressemblant à faire mourir de peur un malade.

Tout ce que Caffieri a exposé cette année est digne d'éloge. Certes cela ne manque pas de ce que vous savez. Je crois que cet artiste est mort il y a quelques mois. Un an plus tôt, on ne l'aurait pas regretté.

BERRUER.

209. L'ANNONCIATION EN BAS-RELIEF; AUX DEUX CÔTÉS DU BAS-RELIEF LA FOI ET L'HUMILITÉ[2].

Grand morceau, dont on a exposé le modèle sur la moitié de sa grandeur.

Hors du bas-relief, à droite, contre un pilastre, une figure de ronde-bosse, tenant une balle dans la main, foulant du pied une couronne, son autre bras ramené sur son ventre, y soutenant sa draperie, ce qui lui donne l'air d'une fille grosse; et je ne voudrais pas jurer qu'il n'en fût quelque chose, car elle est triste. Je n'entends rien à ces symboles. Qu'est-ce que cette balle? Eh! l'Orgueil foule encore mieux aux pieds les couronnes que l'Humilité.

A gauche, adossée au pilastre correspondant, une autre figure de ronde-bosse, un calice à la main, ce calice surmonté d'une hostie, l'autre main montrant le vase sacré. Figure hiéroglyphique, paquet de draperies.

Entre ces deux pilastres, dans un enfoncement, formant l'intérieur d'une chambre, l'*Annonciation*. La Vierge est à

1. Les quatre derniers morceaux cités étaient en terre cuite.

2. Modèle en plâtre. Ce morceau devait être exécuté du double de sa grandeur pour être placé dans l'église cathédrale de Chartres.

droite, à genoux, le corps incliné, en devant s'entend, et se soumettant au *fiat*; elle est aussi de ronde-bosse. Ses bras étendus, ouverts, rendent bien sa résignation. Il n'y a, du reste, ni bien ni mal à en dire; c'est de position, de draperie, de caractère, une Vierge comme une autre. A gauche, en l'air et de bas-relief, l'Ange annonciateur. Ce n'est pas celui de Saint-Roch. Celui-ci eût tenté la Vierge, fait cocu Joseph, et l'Esprit-Saint camus. Berruer, ou Dieu le père, l'a choisi cette fois maigre, long, élancé et d'un caractère de tête ordinaire. Il fait son compliment, et montre l'Esprit-Saint de ronde-bosse, à l'angle supérieur droit de la chambre, à la pointe du faisceau lumineux et fécondant qui passe sur la tête de la Vierge, et forme des sillons de bas-relief sur le fond. Ouvrage commun dans toutes ses parties. Ces figures des côtés en détruiraient le silence, s'il y en avait. Ne nous arrêtons pas davantage à ce qui n'a arrêté personne.

210. HÉBÉ[1].

Ah! quelle Hébé! Nulle grâce. C'est la déesse de la jeunesse, et elle a vingt-quatre ans au moins. C'est celle qui verse aux dieux l'ambroisie, ce breuvage qui allume dans les âmes divines une joie éternelle; et elle est ennuyée et triste. L'artiste aura choisi le jour où Ganymède fut admis au rang des dieux. Les bras de cette Hébé ne finissent point.

211. UN BUSTE EN TERRE CUITE.

Je ne sais de qui, et placé je ne sais où. Berruer a du talent qu'il a bien caché cette année.

212. GOIS[2].

212. ARISTÉE DÉSESPÉRÉ DE LA PERTE DE SES ABEILLES[3].

Qui est ce désespéré renversé sur une ruche, au dedans de

1. Modèle en terre cuite. Cette figure est exécutée en marbre.

2. Étienne-René-Adrien Gois, né à Paris le 14 février 1731, mort dans la même ville le 3 février 1823; élève de Michel-Ange Slodtz. Premier grand prix en 1757, agréé en 1765, académicien en 1770.

3. Modèle en plâtre.

laquelle on voit des rayons de miel? Comme ses cheveux pendent! comme il se tord les bras! comme il crie! A-t-il perdu son père, sa mère, sa sœur ou sa fille, son ami ou sa maîtresse? Non, c'est Aristée qui a perdu ses mouches. Quand l'idée est absurde, j'ai peine à parler du faire. Cette figure est bien modelée, et il y a, certes, de très-belles parties et du ciseau.

213. L'IMAGE DE LA DOULEUR[1].

On dit que cela est beau, que cette tête est touchante, que l'expression en est belle, et le marbre bien travaillé. Je dis moi, contre le sentiment général, que cette douleur n'est que celle d'une Vierge au pied de la croix; qu'elle est unie, monotone, sans inégalités, sans passages; que c'est une vessie soufflée; que, si l'on appliquait un peu fortement les mains sur ses joues, elles feraient la plus belle explosion. La douleur donne de la bouffissure, mais non jusque-là. C'est une infiltration aqueuse la plus complète.

214. BUSTE EN TERRE CUITE.

Je ne sais de qui; mais vrai, savant, parlant, original. Je gage qu'il ressemble.

215. PLUSIEURS DESSINS LAVÉS.

Avant que d'en parler, soyons de bonne foi. C'est peut-être le poëte qui a inspiré au statuaire ce désespéré d'Aristée. Il n'en est rien; le poëte dit simplement :

> Tristis ad extremi sacrum caput adstitit amnis,
> Multa querens.
>
> VIRGIL. *Georg.* lib. IV, v. 319, 320.

C'est un fils qui s'adresse à sa mère, dans Virgile; dans le statuaire, c'est un enragé qui charge les dieux d'imprécations.

Les dessins lavés au bistre et à l'encre de la Chine sont sublimes, tout à fait dans le goût des grands maîtres. Rien de

1. Buste en marbre.

maniéré, de petit, ni de moderne, soit pour la composition, soit pour les caractères, soit pour la touche. Il n'y a rien de fini. Ce sont des jets de têtes, mais beaux, mais grands, mais neufs, et d'un pittoresque!... Un homme qui sent, ne passe pas là-devant sans être tiré par la manche. Cet artiste a de l'idée.

MOUCHY[1].

216. LE REPOS D'UN BERGER[2].

Il est assis; il a les mains appuyées sur un bâton qui soutient ses bras; le reste du corps est assez mollement jeté de la droite à la gauche; il regarde; il respire; il vit. Il aperçoit au loin quelque objet qui l'intéresse. Il est voluptueux d'attitude mais non de repos. Le repos ici a précédé la fatigue. L'homme qui se repose se soulage d'un malaise; on le voit sur son visage, dans l'affaissement, l'abandon de ses membres; et ces caractères manquent à ce berger. Je dirai de celui-ci et de celui qui a fait l'*Innocence :* pourquoi avoir écrit votre intention au bas de votre figure? C'est une sottise. Avez-vous craint que nous ignorassions que vous n'avez rien entendu à ce que vous faisiez? Falconet a-t-il eu besoin de graver au pied de son *Amitié :* l'Amitié? Eh! laissez à notre imagination le soin de baptiser vos ouvrages. Elle s'en acquittera bien. Hâtez-vous donc d'effacer ces ridicules inscriptions. Je l'ai revue, cette *Innocence* prétendue; elle a la tête penchée vers la droite, et la gorge nue de ce côté. Si vous la considérez quelque temps, vous croirez qu'elle sourit en elle-même de l'impression que cette gorge a faite sur quelqu'un qui la regarde furtivement et dont elle peut ignorer la présence, et qu'elle dit en elle-même : « Cela vous plaît! » Je le crois bien; aussi n'est-il pas mal, ce téton. Quand à la tête du *Berger de repos,* c'est la copie assez fidèle de la première figure qu'on trouve à gauche, aux Tuileries, en entrant par le Pont-Royal[3].

1. Louis-Philippe Mouchy, né à Paris le 31 mars 1734, mort le 10 décembre 1801. Il fut élève de Pigalle. Il était agréé en 1767 et devint académicien en 1768.

2. Morceau de réception de l'artiste; aujourd'hui au Louvre.

3. Cette statue était un *Chasseur au repos,* par Coustou l'aîné.

217. DEUX ENFANTS DESTINÉS POUR UNE CHAPELLE.

Cela des enfants! Ce sont deux gros boudins étranglés par le bout, pour y pratiquer une tête.

218. DEUX MÉDAILLONS.

Je ne les ai point vus, Dieu merci!

Lorsque Mouchy demanda à Pigalle sa nièce en mariage, il lui mit un ébauchoir à la main, et lui présentant de la terre glaise, il lui dit : « Écris-moi là ta demande. » Falconet en aurait fait autant; seulement il aurait dit : « Écrivez. » Mouchy disait à un jeune Suisse de ses amis : « Pourquoi ne te fais-tu pas recevoir? — Diable, lui répondit le Suisse, tu en parles bien à ton aise. Je n'ai point d'oncle, moi. »

FRANCIN[1].

218. UN CHRIST A LA COLONNE[2].

Il attend la fessée. Figure commune, plate de caractère et d'expression, sans aucun mérite qui la distingue. Morceau de réception, morceau d'exclusion.

LES GRAVEURS.

219. COCHIN.

Plusieurs dessins allégoriques, sur les règnes des rois de France[3]. J'aime Cochin; mais j'aime plus la vérité. Les dessins de Cochin sont de très-bons tableaux d'histoire, bien composés,

1. Claude-Clair Francin, né à Strasbourg le 5 juin 1702, mort le 18 mars 1773.
2. Cette statue n'est point au livret. Francin fut reçu par l'Académie sur sa présentation. Elle est aujourd'hui au Louvre, Sculpture moderne, n° 291.
3. Ces dessins devaient servir et ont servi en effet à l'ornement de l'*Abrégé chronologique de l'histoire de France* par le président Hénault, édition de 1768.

bien dessinés, figures bien groupées, costumes bien rigoureusement observés, et dans les armes et dans les vêtements, et dans les caractères. Mais il n'y a point d'air entre les figures, point de plans. Sa composition n'a que l'épaisseur du papier. C'est comme une plante qu'un botaniste met à sécher dans un livre. Elles sont aplaties, collées les unes sur les autres. Il ne sait pas peindre ; la magie des lumières et des ombres lui est inconnue ; rien n'avance, rien ne recule ; et puis, comparé à Bouchardon, à d'autres grands dessinateurs, je trouve qu'il emploie trop de crayon, ce qui ôte à son faire de la facilité, sans lui donner plus de force. Je ne saurais m'empêcher d'insister sur un autre défaut, qui n'est pas celui de l'artiste. C'est que la barbarie et le mauvais goût des vêtements donnent à ces compositions un aspect bas, ignoble, un faux air de bambochades. Il faudrait un génie rare, un talent extraordinaire, une force d'expression peu commune, une grande manière de traiter de plats vêtements pour conserver aux actions de la dignité.

Un de ses meilleurs dessins est celui où le fougueux Bernard entraîne à la croisade son monarque[1], en dépit du sage Suger. Le monarque a l'épée nue à la main. Bernard l'a saisi par cette main armée. Suger le tient de l'autre, parle, représente, prie, sollicite, et sollicite en vain. Le moine est très-impérieux, très-beau ; l'abbé, très-affligé, très-suppliant.

Autre vice de ces compositions, c'est qu'il y a trop d'idées, trop de poésie, de l'allégorie fourrée partout, gâtant tout, brouillant tout, une obscurité presque à l'épreuve des légendes. Je ne m'y ferai jamais. Jamais je ne cesserai de regarder l'allégorie comme la ressource d'une tête stérile, faible, incapable de tirer parti de la réalité, et appelant l'hiéroglyphe à son secours ; d'où il résulte un galimatias de personnes vraies et d'êtres imaginaires qui me choque, compositions dignes des temps gothiques, et non des nôtres. Quelle folie de chercher à caractériser autour d'un fait, d'un instant individuel, l'intervalle d'un règne ! Eh ! rends-moi bien cet instant ; laisse là tous ces monstres symboliques ; surtout donne de la profondeur à ta scène ; que tes figures ne soient pas à mes yeux des cartons découpés, et tu seras simple, clair, grand et beau.

1. Louis VII. (Br.)

Avec tout cela, les dessins de Cochin sont faits avec un esprit infini, d'un goût exquis ; il y a de la verve, du tact, du ragoût, du caractère, de l'expression. Cependant, arrangés de pratique. Il compte pour rien la nature. Cela est de son âge. Il l'a tant vue, qu'il croit sérieusement, comme son ami Boucher, qu'il n'a plus rien à y voir. Eh! enragées bêtes que vous êtes, je ne l'exige pas de vous pour faire un nez, une bouche, un œil, mais bien pour saisir, dans l'action d'une figure, cette loi de sympathie qui dispose de toutes ces parties, et qui en dispose d'une manière qui sera toujours nouvelle pour l'artiste, eût-il été doué de la plus incroyable imagination, eût-il par devers lui mille ans d'étude.

220. UN DESSIN REPRÉSENTANT UNE ÉCOLE DE MODÈLE[1].

Autour duquel les élèves travaillent pour le prix de l'expression. Cette figure élevée sur l'estrade, joue bien la dignité; ces élèves sont très-bien posés; mais l'école n'a pas un pouce de profondeur. Il faut être bien maladroit, pour ne savoir pas étendre la scène avec une estrade, une figure, des rangs de bancs concentriques, et des élèves dispersés sur ces bancs. Il n'y a point ici de sortilége; ce n'est qu'une affaire linéaire et de perspective. Cela me dépite. Cochin est paresseux, et compte trop sur sa facilité.

LE BAS ET COCHIN.

221. DEUX ESTAMPES DE LA QUATRIÈME SUITE DES PORTS DE FRANCE, PEINTS PAR VERNET.

Gravures médiocres, faites en commun par deux habiles gens, dont l'un aime trop l'argent, et l'autre trop le plaisir. Ce n'est pas seulement à Vernet, c'est à eux-mêmes que ces artistes sont inférieurs; l'un a fait les figures par-dessous jambe, et Le Bas les ciels.

1. Dans l'instant où les jeunes gens concourent pour le prix d'expression fondé par feu M. le comte de Caylus. (*Complément de la note du livret.*)

WILLE.

222. L'INSTRUCTION PATERNELLE, D'APRÈS TERBURG.

223. L'OBSERVATEUR DISTRAIT, D'APRÈS MIERIS.

Il faut saisir tout ce qui sortira du burin de celui-ci. Il est habile et travaille d'après habiles. Il a excellé dans de grands morceaux, et il est précieux dans les petits sujets. Avec tout cela, les graveurs se multiplient à l'infini, et la gravure s'en va. Wille a le burin net, et d'une sûreté propre à l'artiste ; la tête de l'*Observateur* précieusement finie, et bien dans l'effet.

FLIPART.

224. LE PARALYTIQUE, D'APRÈS GREUZE.

225. LA JEUNE FILLE QUI PLEURE SON OISEAU, D'APRÈS LE MÊME.

Celui qui ne connaîtra ces deux morceaux que d'après la gravure, sera bien éloigné de compte. Le *Paralytique* est sec, dur et noir. La *Jeune Fille* a perdu sa finesse et sa grâce; elle a un œil poché, et cette guirlande qui l'encadre l'alourdit. Le *Paralytique*, estampe charbonnée, caractères manqués, rien de l'effet du tableau ; ponsif noir, étalé sur un morceau de fer-blanc.

LEMPEREUR.

226. LE PORTRAIT DE M. WATELET[1].

227. L'APOTHÉOSE DE M. DE BELLOY[2].

Je ne connais pas le *Portrait de M. Watelet*; quant à l'*Apothéose de M. de Belloy*, tant que Voltaire n'aura pas vingt statues en bronze et autant en marbre, il faut que j'ignore cette

1. D'après le dessin de Cochin.

2. D'après le tableau de Jollain et gravé sous les ordres de M. le duc de Charost, gouverneur de Calais.

impertinence. C'est un médaillon présenté au Génie de la Poésie, pour être attaché à la pyramide de l'Immortalité. Attache, attache tant que tu voudras, pauvre Génie si vilement employé; je te réponds que le clou manquera, et que le médaillon tombera dans la boue. Une Apothéose! et pourquoi? Pour une mauvaise tragédie[1], sur un des plus beaux sujets et des plus féconds, d'un style boursouflé et barbare, morte à n'en jamais revenir. Cela fait hausser les épaules. On dit le Watelet assez bien. Pour le De Belloy, mauvais de tout point. J'en suis bien aise.

MOITTE.

228. LE PORTRAIT DE DUHAMEL DU MONCEAU.

Celui à qui Maupertuis disait : « Convenez, qu'excepté vous, tous les physiciens de l'Académie ne sont que des sots »; et qui répondait ingénûment à Maupertuis : « Je sais bien, monsieur, que la politesse excepte toujours celui à qui l'on parle. » Ce Duhamel a inventé une infinité de machines qui ne servent à rien[2]; écrit et traduit une infinité de livres sur l'agriculture, qu'on ne connaît plus; fait toute sa vie des expériences dont on attend encore quelque résultat utile; c'est un chien qui suit à vue le gibier que les chiens qui ont du nez font lever, qui le fait abandonner aux autres, et qui ne le prend jamais. Au reste, son portrait est d'un burin moelleux et qui sait donner aux chairs de la souplesse.

MELLINI.

229. Un portrait à moi inconnu[3].

BEAUVARLET.

230. M. LE COMTE D'ARTOIS ET MADAME, D'APRÈS DROUAIS.

Autres morceaux à moi inconnus.

1. Le *Siège de Calais*, représenté le 13 février 1765. (Br.) — V. l'article de Diderot sur cette pièce, t. VIII, p. 452.

2. V. sur une certaine machine la *Lettre sur l'abbé Galiani*, t. VI, p. 441.

3. Le livret dit : d'après feu M. Alard.

Pour ses dessins de *Mercure* et d'*Aglaure*, et de la *Fête de campagne*, l'un d'après La Hire, et l'autre d'après Teniers, tous les deux destinés pour le burin, ils sont faciles et bien.

232. ALLIAMET ET STRANGE.

Lorsqu'un *Ancien Port de Gênes*, d'après Berghem; un *Abraham répudiant Agar*, et une *Esther devant Assuérus*, d'après le Guerchin; une *Vierge avec son enfant*, un *Amour endormi*, d'après le Guide, ne font pas sensation, ils doivent être bien médiocres. Il faut avouer aussi qu'à côté de la peinture, le rôle de la gravure est bien froid; on la laisse toute seule dans les embrasures des croisées, où il est d'usage de la reléguer.

235-243. DEMARTEAU[1].

Je me suis expliqué ailleurs sur l'allégorie de Cochin, relative à la vie et à la *Mort de M. le Dauphin.*

La Justice protégeant les Arts, *Notre-Seigneur au tombeau*, les deux premiers d'après le Caravage, le second d'après le Cortone, tous les trois dessinés par Cochin, et gravés par Demarteau, sont à s'y tromper. Ce sont de vrais dessins au crayon. La belle, l'utile invention que cette manière de graver!

Le *Groupe d'enfants*, la *Tête de femme*, les *deux petites Têtes*, la *Femme qui dort avec son enfant*[2], gravés au crayon, mais à plusieurs crayons, sont d'un effet vraiment surprenant.

J'en dis autant de l'*Académie du satyre Marsyas* d'après Carle Van Loo. Les deux *Enfants* en l'air, sortant de dessous un lambeau de draperie, sont d'une finesse et d'une légèreté étonnantes; cette *Femme*, qui regarde ironiquement par-dessus son épaule, est d'une grâce et d'une expression peu communes. Je loue Boucher, quand il le mérite.

Et fin des Graveurs, et du Salon de 1767.

Dieu soit béni. J'étais las de louer et de blâmer. Il ne me

1. Gilles Demarteau était né à Liége en 1729. Il mourut à Paris en 1776. Il était alors agréé. Diderot a parlé, dans son Salon de 1765, de son procédé de gravure imitant le crayon. V. t. X, p. 447.

2. Tous ces dessins d'après Boucher.

reste plus qu'à vous faire l'histoire de la distribution des prix de cette année, de l'injustice et de la honte de l'Académie, et du ressentiment et de la vengeance des élèves. Ce sera pour le feuillet suivant, le seul que je voudrais que l'on publiât et qu'on affichât à la porte de l'Académie et dans tous les carrefours, afin qu'un pareil événement n'eût jamais lieu. En attendant ce feuillet, permettez, pour le soulagement de ma conscience tourmentée de remords, que je réclame ici contre tout ce que j'ai dit, soit en bien, soit en mal. Je ne réponds que d'une chose, c'est de n'avoir écouté dans aucun endroit ni l'amitié ni la haine. Mais quand je pense que j'ai moins employé de temps à examiner deux cents morceaux, qu'il n'en faudrait accorder à trois ou quatre pour en bien juger; quand j'apprécie scrupuleusement la petite dose de mon expérience et de mes lumières avec la témérité dont je prononce; et surtout lorsque je vois que, moins ignorant d'un Salon à un autre, je suis plus réservé, plus timide, et que je présume avec raison qu'il ne me manque peut-être que d'avoir vu davantage pour être plus juste, je me frappe la poitrine, et je demande pardon à Dieu, aux hommes et à vous, mon père, et de mes critiques hasardées, et de mes éloges inconsidérés.

DE LA MANIÈRE.

Sujet difficile, trop difficile peut-être, pour celui qui n'en sait pas plus que moi; matière à réflexions fines et profondes, qui demande une grande étendue de connaissances, et surtout une liberté d'esprit que je n'ai pas. Depuis la perte de notre ami commun [1], mon âme a beau s'agiter, elle reste enveloppée de ténèbres, au milieu desquelles une longue suite de scènes douloureuses se renouvellent. Au moment où je vous parle, je suis à côté de son lit; je le vois, j'entends sa plainte, je touche

1. Le Dr Roux, chimiste et auteur du *Journal de médecine*. (*Note manuscrite de Naigeon le jeune.*)

ses genoux froids; je pense qu'un jour... Ah! Grimm, dispensez-moi d'écrire, ou du moins laissez-moi pleurer un moment.

La *manière* est un vice commun à tous les beaux-arts. Ses sources sont plus secrètes encore que celles de la beauté. Elle a je ne sais quoi d'original qui séduit les enfants, qui frappe la multitude, et qui corrompt quelquefois toute une nation; mais elle est plus insupportable à l'homme de goût que la laideur; car la laideur est naturelle, et n'annonce par elle-même aucune prétention, aucun ridicule, aucun travers d'esprit.

Un sauvage *maniéré*, un paysan, un pâtre, un artisan *maniérés*, sont des espèces de monstres qu'on n'imagine pas en nature; cependant ils peuvent l'être en imitation. La *manière* est dans les arts ce qu'est la corruption des mœurs chez un peuple.

Il me semblerait donc premièrement que la *manière*, soit dans les mœurs, soit dans le discours, soit dans les arts, est un vice de société policée.

A l'origine des sociétés, on trouve les arts bruts, le discours barbare, les mœurs agrestes; mais ces choses tendent d'un même pas à la perfection, jusqu'à ce que le grand goût naisse; mais ce grand goût est comme le tranchant d'un rasoir, sur lequel il est difficile de se tenir. Bientôt les mœurs se dépravent; l'empire de la raison s'étend; le discours devient épigrammatique, ingénieux, laconique, sentencieux; les arts se corrompent par le raffinement. On trouve les anciennes routes occupées par des modèles sublimes qu'on désespère d'égaler. On écrit des poétiques; on imagine de nouveaux genres; on devient singulier, bizarre, *maniéré*; d'où il paraît que la *manière* est un vice d'une société policée, où le bon goût tend à la décadence.

Lorsque le bon goût a été porté chez une nation à son plus haut point de perfection, on dispute sur le mérite des Anciens, qu'on lit moins que jamais. La petite portion du peuple qui médite, qui réfléchit, qui pense, qui prend pour unique mesure de son estime le vrai, le bon, l'utile, pour trancher le mot, les philosophes dédaignent les fictions, la poésie, l'harmonie, l'antiquité. Ceux qui sentent, qui sont frappés d'une belle image, qui ont une oreille fine et délicate, crient au blasphème, à l'impiété. Plus on méprise leur idole, plus ils s'inclinent devant elle. S'il

se rencontre alors quelque homme original, d'un esprit subtil, discutant, analysant, décomposant, corrompant la poésie par la philosophie, et la philosophie par quelques bluettes de poésie, il naît une *manière* qui entraîne la nation. De là une foule d'insipides imitateurs d'un modèle bizarre, imitateurs dont on pourrait dire, comme le médecin Procope disait : « Eux, bossus! vous vous moquez; ils ne sont que mal faits. »

Ces copistes d'un modèle bizarre sont insipides, parce que leur bizarrerie est d'emprunt; leur vice ne leur appartient pas; ce sont des singes de Sénèque, de Fontenelle et de Boucher.

Le mot *manière* se prend en bonne et en mauvaise part; mais presque toujours en mauvaise part, quand il est seul. On dit : Avoir de la *manière*, être *maniéré*, et c'est un vice; mais on dit aussi : Sa *manière* est grande; c'est la *manière* du Poussin, de Le Sueur, du Guide, de Raphaël, des Carrache.

Je ne cite ici que des peintres; mais la *manière* a lieu dans tous les genres, en sculpture, en musique, en littérature.

Il y a un modèle primitif qui n'est point en Nature, et qui n'est que vaguement, confusément dans l'entendement de l'artiste. Il y a entre l'être de Nature le plus parfait et ce modèle primitif et vague une latitude sur laquelle les artistes se dispersent. De là les différentes *manières* propres aux diverses écoles, et à quelques maîtres distingués de la même école : *manière* de dessiner, d'éclairer, de draper, d'ordonner, d'exprimer; toutes sont bonnes, toutes sont plus ou moins voisines du modèle idéal. La *Vénus de Médicis* est belle. La statue du *Pygmalion* de Falconet est belle. Il semble seulement que ce soient deux espèces diverses de belle femme.

J'aime mieux la belle femme des Anciens que la belle femme des modernes, parce qu'elle est plus femme. Car qu'est-ce que la femme? Le premier domicile de l'homme. Faites donc que j'aperçoive ce caractère dans la largeur des hanches et des reins. Si vous cherchez l'élégance, le svelte aux dépens de ce caractère, votre élégance sera fausse, vous serez *maniéré*.

Il y a une *manière* nationale dont il est difficile de se départir. On est tenté de prendre pour la belle nature celle qu'on a toujours vue : cependant le modèle primitif n'est d'aucun siècle, d'aucun pays. Plus la *manière* nationale s'en rapprochera, moins elle sera vicieuse. Au lieu de me montrer le

premier domicile de l'homme, vous me montrez celui du plaisir.

Qui est-ce qui a gâté presque toutes les compositions de Rubens, si ce n'est cette vilaine et matérielle nature flamande, qu'il a imitée? Dans des sujets flamands, peut-être serait-elle moins répréhensible; peut-être la constitution lâche, molle et replète, étant bien d'un Silène, d'une Bacchante et d'autres êtres crapuleux, conviendrait-elle tout à fait dans une Bacchanale.

C'est que toute incorrection n'est pas vicieuse; c'est qu'il y a des difformités d'âge et de condition. L'enfant est une masse de chair non développée; le vieillard est décharné, sec et voûté. Il y a des incorrections locales. Le Chinois a ses yeux petits et obliques; la Flamande, ses grosses fesses et ses lourdes mamelles; le Nègre, son nez épaté, ses grosses lèvres et ses cheveux crépus. C'est en s'assujettissant à ces incorrections qu'on éviterait la *manière*, loin d'y tomber.

Si la *manière* est une affectation, quelle est la partie de la peinture qui ne puisse pécher par ce défaut!

Le dessin? Mais il y en a qui dessinent rond; il y en a qui dessinent carré. Les uns font leurs figures longues et sveltes; d'autres les font courtes et lourdes; ou les parties sont trop ressenties, ou elles ne le sont point du tout. Celui qui a étudié l'écorché voit et rend toujours le dessous de la peau. Certains artistes stériles n'ont qu'un petit nombre de positions de corps, qu'un pied, une main, un bras, un dos, une jambe, une tête, qu'on retrouve partout. Ici, je reconnais l'esclave de la nature; là l'esclave de l'antique.

Le clair-obscur? Mais qu'est-ce que cette affectation de rassembler toute la lumière sur un seul objet, et de jeter le reste de la composition dans l'ombre? Il semble que ces artistes n'ont jamais rien vu que par un trou. D'autres étendront davantage leurs lumières et leurs ombres; mais ils retombent sans cesse dans la même distribution, leur soleil est immobile. Si vous avez jamais observé les petits ronds éclairés de la lumière réfléchie d'un canal au plafond d'une galerie, vous aurez une juste idée du papillotage.

La couleur? Mais le soleil de l'art n'étant pas le même que le soleil de la nature; la lumière du peintre, celle du ciel; la

chair de la palette, la mienne; l'œil d'un artiste, celui d'un autre; comment n'y aurait-il point de *manière* dans la couleur? Comment l'un ne serait-il pas trop éclatant, l'autre trop gris, un troisième tout à fait terne ou sombre? Comment n'y aurait-il pas un vice de technique, résultant des faux mélanges; un vice de l'école ou de maître; un vice de l'organe, si les différentes couleurs ne l'affectent pas proportionnellement?

L'expression? Mais c'est elle qu'on accuse principalement d'être *maniérée*. En effet l'expression est *maniérée* en cent façons diverses. Il y a dans l'art, comme dans la société, les fausses grâces, la minauderie, l'afféterie, le précieux, l'ignoble, la fausse dignité ou la morgue, la fausse gravité ou la pédanterie, la fausse douleur, la fausse piété; on fait grimacer tous les vices, toutes les vertus, toutes les passions; ces grimaces sont quelquefois dans la nature; mais elles déplaisent toujours dans l'imitation; nous exigeons qu'on soit homme, même au milieu des plus violents supplices.

Il est rare qu'un être qui n'est pas tout entier à son action ne soit pas *maniéré*.

Tout personnage qui semble vous dire : « Voyez comme je pleure bien, comme je me fâche bien, comme je supplie bien », est faux et *maniéré*.

Tout personnage qui s'écarte des justes convenances de son état ou de son caractère, un magistrat élégant, une femme qui se désole et qui cadence ses bras, un homme qui marche et qui fait la belle jambe, est faux et *maniéré*.

J'ai dit quelque part que le célèbre Marcel *maniérait* ses élèves, et je ne m'en dédis pas. Les mouvements souples, gracieux, délicats qu'il donnait aux membres, écartaient l'animal des actions simples, réelles, de la nature, auxquelles il substituait des attitudes de convention, qu'il entendait mieux que personne au monde. Mais Marcel ne savait rien de l'allure franche du sauvage. Mais à Constantinople, ayant à montrer à marcher, à se présenter, à danser à un Turc, Marcel se serait fait d'autres règles. Qu'on prétende que son élève exécutait à merveille la singerie française du respect, j'y consentirai; mais que cet élève sût mieux qu'un autre se désoler de la mort ou de l'infidélité d'une maîtresse, se jeter aux pieds d'un père irrité, je n'en crois rien. Tout l'art de Marcel se réduisait à la science

d'un certain nombre d'évolutions de société; il n'en savait pas assez pour former même un médiocre acteur; et le plus insipide modèle qu'un artiste eût pu choisir, c'eût été son élève.

Puisqu'il y a des groupes de commande, des masses de convention, des attitudes parasites, une distribution asservie au technique, souvent en dépit de la nature du sujet, de faux contrastes entre les figures, des contrastes tout aussi faux entre les membres d'une figure, il y a donc de la *manière* dans la composition, dans l'ordonnance d'un tableau.

Réfléchissez-y, et vous concevrez que le pauvre, le mesquin, le petit, le *maniéré*, a lieu même dans la draperie.

L'imitation rigoureuse de Nature rendra l'art pauvre, petit, mesquin, mais jamais faux ou *maniéré*.

C'est de l'imitation de Nature, soit exagérée, soit embellie, que sortiront le beau et le vrai, le *maniéré* et le faux; parce qu'alors l'artiste est abandonné à sa propre imagination : il reste sans aucun modèle précis.

Tout ce qui est romanesque est faux et *maniéré*. Mais toute nature exagérée, agrandie, embellie au delà de ce qu'elle nous présente dans les individus les plus parfaits n'est-elle pas romanesque? Non. Quelle différence mettez-vous donc entre le romanesque et l'exagéré? Voyez-le dans le préambule de ce Salon.

La différence de l'*Iliade* à un roman est celle de ce monde tel qu'il est à un monde tout semblable, mais où les êtres, et par conséquent tous les phénomènes physiques et moraux, seraient beaucoup plus grands; moyen sûr d'exciter l'admiration d'un pygmée tel que moi.

Mais je me lasse, je m'ennuie moi-même, et je finis, de peur de vous ennuyer aussi. Je ne suis pas autrement satisfait de ce morceau, que je brûlerais si ce n'était sous peine de le refaire.

LES DEUX ACADÉMIES[1].

Mon ami, faisons toujours des contes. Tandis qu'on fait un conte, on est gai; on ne songe à rien de fâcheux. Le temps se passe; le conte de la vie s'achève, sans qu'on s'en aperçoive.

J'avais deux Anglais à promener. Ils s'en sont retournés, après avoir tout vu; et je trouve qu'ils me manquent beaucoup. Ceux-là n'étaient pas enthousiastes de leur pays. Ils remarquaient que notre langue s'était perfectionnée, tandis que la leur était restée presque barbare... « C'est, leur dis-je, que personne ne se mêle de la vôtre, et que nous avons quarante oies qui gardent le Capitole »; comparaison qui leur parut d'autant plus juste qu'ainsi que les oies romaines, les nôtres gardent le Capitole et ne le défendent pas.

Les quarante oies viennent de couronner une mauvaise pièce d'un petit Sabatin Langeac[2], pièce plus jeune encore que l'auteur, pièce dont on fait honneur à Marmontel, qui pourrait dire comme le paysan de Mme de Sévigné accusé par une fille de lui avoir fait un enfant : « Je ne l'ai pas fait; mais il est vrai que je n'y ai pas nui »; pièce que Marmontel a lue à l'assemblée publique, sans que la séduction de sa déclamation en ait pu dérober la pauvreté; pièce qui a ôté le prix à un certain M. de Rulhières, qui avait envoyé au concours une excellente satire *sur l'Inutilité des disputes*, excellente pour le ton et pour les choses, et qu'on a cru devoir exclure pour cause de personnalités; et tout cela n'est pas un conte, ni ce qui suit non plus.

Ce jugement des oies a donné lieu à une scène assez vive entre Marmontel et un jeune poëte appelé Champfort, d'une

1. Ce morceau est reproduit presque textuellement dans la lettre à Mlle Voland, du 10 septembre 1768. A cette date, Diderot écrivait : « Je ne fais rien, mais rien du tout, pas même ce *Salon* (de 1767), dont j'espère que ni Grimm ni moi ne verrons la fin. » Nous avons déjà vu dans les notes de 1765 que Diderot ne l'avait écrit qu'en 1766. Il faut en conclure qu'il mettait près d'un an d'intervalle entre sa visite au Salon et ses comptes rendus; ce qui explique quelques oublis et certaines inexactitudes.

2. *Lettre d'un fils parvenu à son père laboureur,* Paris, Vve Regnard, 1768, in-8°, fig.

figure très-aimable, avec assez de talent, les plus belles apparences de modestie, et la suffisance la mieux conditionnée. C'est un petit ballon dont une piqûre d'épingle fait sortir un vent violent. Voici le début du petit ballon.

CHAMPFORT.

Il faut, messieurs, que la pièce que vous avez préférée soit excellente.

MARMONTEL.

Et pourquoi cela?

CHAMPFORT.

C'est qu'elle vaut mieux que celle de La Harpe.

MARMONTEL.

Elle pourrait valoir mieux que celle que vous citez et ne valoir pas grand'chose.

CHAMPFORT.

Mais j'ai vu celle-ci.

MARMONTEL.

Et vous l'avez trouvée bonne?

CHAMPFORT.

Très-bonne.

MARMONTEL.

C'est que vous ne vous y connaissez pas.

CHAMPFORT.

Mais si celle de La Harpe est mauvaise, et si pourtant elle est meilleure que celle du petit Sabatin, celle-ci est donc détestable?

MARMONTEL.

Cela se peut.

CHAMPFORT.

Et pourquoi couronner une pièce détestable?

MARMONTEL.

Et pourquoi n'avoir pas fait cette question-là quand on a couronné la vôtre? etc., etc.

C'est ainsi que Marmontel fouettait le petit ballon Champfort, tandis que de son côté le public n'épargnait pas le derrière de l'Académie.

Voilà l'histoire de la honte de l'Académie française, et voici l'histoire de la honte de l'Académie de peinture.

Vous savez que nous avons ici une École de peinture, de sculpture et d'architecture[1] dont les places sont au concours, comme devraient y être toutes celles de la nation, si l'on était aussi curieux d'avoir de grands magistrats que l'on est curieux d'avoir de grands artistes. On demeure trois ans dans cette École; on y est logé, nourri, chauffé, éclairé, instruit et gratifié de trois cents livres tous les ans. Quand on a fini son triennat, on passe à Rome, où nous avons une autre École. Les élèves y jouissent des mêmes prérogatives qu'à Paris, et ils y ont cent francs de plus par an. Il sort tous les ans de l'École de Paris trois élèves qui vont à l'École de Rome, et qui font place ici à trois nouveaux entrants. Songez, mon ami, de quelle importance sont ces places pour des enfants, dont communément les parents sont pauvres, qui ont beaucoup dépensé à ces pauvres parents, qui ont travaillé de longues années, et à qui l'on fait une injustice, certes très-criminelle, lorsque c'est la partialité des juges, et non le mérite des concurrents, qui dispose de ces places.

Tout élève, fort ou faible, peut mettre au prix. L'Académie donne le sujet. Cette année, c'était *le Triomphe de David après la défaite du Philistin Goliath*. Chaque élève fait son esquisse, au bas de laquelle il écrit son nom. Le premier jugement de l'Académie consiste à choisir entre ces esquisses celles qui sont dignes de concourir : elles se réduisent ordinairement à sept ou huit. Les jeunes auteurs de ces esquisses, peintres ou sculpteurs, sont obligés de conformer leurs tableaux ou bas-reliefs aux esquisses sur lesquelles ils ont été admis. Alors on les renferme chacun séparément, et ils travaillent à leurs morceaux. Ces morceaux faits sont exposés au public pendant plusieurs jours; et l'Académie adjuge le prix, ou l'entrée à la pension, le samedi qui suit le jour de la Saint-Louis.

Ce jour, la place du Louvre est couverte d'artistes, d'élèves et de citoyens de tous les ordres. On y attend en silence la nomination de l'Académie.

Le prix de peinture fut accordé à un jeune homme appelé Vincent. Aussitôt il se fit un bruit d'acclamations et d'applau-

1. L'École royale des élèves protégés, fait remarquer M. L. Courajod, qui a parlé de l'épisode dans son livre, ne comptait point d'élèves architectes.

dissements. Le mérite, en effet, avait été récompensé. Le vainqueur, élevé sur les épaules de ses camarades, fut promené autour de la place; et après avoir joui des honneurs de cette espèce d'ovation, il fut déposé à la pension. C'est une cérémonie d'usage qui me plaît.

Cela fait, on attendit en silence la nomination du prix de sculpture. Il y avait trois bas-reliefs de la première force. Les jeunes élèves qui les avaient faits, et qui ne doutaient point que le prix n'allât à l'un d'eux, se disaient amicalement : « J'ai fait une assez bonne chose; mais tu en as fait une belle, et si tu as le prix, je m'en consolerai. » Eh bien! mon ami, ils en ont été privés tous les trois. La cabale l'a adjugé à un nommé Moitte, élève de Pigalle. Notre ami Pigalle et son ami Le Moyne se sont un peu déshonorés. Pigalle disait à Le Moyne : « Si l'on ne couronne pas mon élève, je quitterai l'Académie; » et Le Moyne n'a jamais eu le courage de lui répondre : « S'il faut que l'Académie fasse une injustice pour vous conserver, il y aura de l'honneur pour elle à vous perdre. » Mais revenons à nos assistants sur la place du Louvre.

C'était une consternation muette. L'élève appelé Millot[1], à qui le public, la partie saine de l'Académie et ses camarades avaient décerné le prix, se trouva mal. Alors il s'éleva un murmure, puis des cris, des invectives, des huées, de la fureur; ce fut un tumulte effroyable. Le premier qui se présenta pour sortir ce fut le bel abbé Pommyer, conseiller au Parlement et membre honoraire de l'Académie. La porte était obsédée; il demanda qu'on lui fît passage. La foule s'ouvrit, et tandis qu'il la traversait, on lui criait : « Passe, foutu âne. » L'élève injustement couronné parut ensuite. Les plus échauffés des jeunes élèves s'attachent à ses vêtements, et lui disent : « Croûte, croûte abominable, infâme croûte, tu n'entreras pas; nous t'assommerons plutôt; » et puis c'était un redoublement de cris et de huées à ne pas s'entendre. Le Moitte tremblant, déconcerté, disait : « Messieurs, ce n'est pas moi, c'est l'Académie; » et on lui répondait : « Si tu n'es pas un indigne, comme ceux qui t'ont nommé, remonte, et va leur dire que tu ne veux pas entrer. » Il s'éleva dans ces entrefaites une voix qui criait :

1. René Millot, élève de Le Moyne. Il obtint le prix en 1770.

« Mettons-le à quatre pattes, et promenons-le autour de la place avec Millot sur son dos; » et peu s'en fallut que cela ne s'exécutât. Cependant les académiciens, qui s'attendaient à être sifflés, honnis, bafoués, n'osaient se montrer. Ils ne se trompaient pas. Ils le furent en effet avec le plus grand éclat possible. Cochin avait beau crier : « Que les mécontents viennent s'inscrire chez moi » ; on ne l'écoutait pas, on sifflait, on honnissait, on bafouait. Pigalle, le chapeau sur la tête et de son ton rustre que vous lui connaissez, s'adressa à un particulier qu'il prit pour un artiste et qui ne l'était pas, et lui demanda s'il était en état de juger mieux que lui. Ce particulier, enfonçant son chapeau sur sa tête, lui répondit qu'il ne s'entendait point en bas-reliefs, mais qu'il se connaissait en insolents, et qu'il en était un. Vous croyez peut-être que la nuit survint, et que tout s'apaisa ; pas tout à fait.

Les élèves, indignés, s'attroupèrent, et concertèrent, pour le jour prochain d'assemblée, une avanie nouvelle. Ils s'informèrent exactement qui est-ce qui avait voté pour Millot, qui est-ce qui avait voté pour Moitte, et s'assemblèrent tous le samedi suivant sur la place du Louvre, avec tous les instruments d'un charivari, et bonne résolution de les employer; mais ce projet ne tint pas contre la crainte du guet et du Châtelet. Ils se contentèrent de former deux files, entre lesquelles tous leurs maîtres seraient obligés de passer. Boucher, Dumont, Van Loo, et quelques autres défenseurs du mérite se présentèrent les premiers; et les voilà entourés, accueillis, embrassés, applaudis. Arrive Pigalle; et lorsqu'il est engagé entre les files, on crie : « *Du dos;* » il se fait de droite et de gauche un demi-tour de conversion ; et Pigalle passe entre deux longues rangées de dos ; même salut et mêmes honneurs à Cochin, à M. et Mme Vien, et aux autres.

Les académiciens ont fait casser tous les bas-reliefs, afin qu'il ne restât aucune preuve de leur injustice. Vous ne serez peut-être pas fâché de connaître celui de Millot, et je vais vous le décrire.

A droite ce sont trois grands Philistins, bien contrits, bien humiliés; l'un, les bras liés sur le dos; un jeune Israélite est occupé à lier les bras des deux autres. Ensuite David est porté sur son char par des femmes, dont une, prosternée, embrasse

ses jambes; d'autres l'élèvent, une troisième sur le fond le couronne. Son char est attelé de deux chevaux fougueux; à la tête de ces chevaux, un écuyer les contient par la bride et se dispose à remettre les rênes au triomphateur. Sur le devant, un vigoureux Israélite, tout nu, enfonce la pique dans la tête de Goliath, qu'on voit énorme, renversée, effroyable, les cheveux épars sur la terre. Plus loin, à gauche, ce sont des femmes qui dansent, qui chantent, qui accordent leurs instruments. Parmi celles qui dansent, il y a une espèce de Bacchante frappant du tambour, déployée avec une légèreté et une grâce infinies, jambes et bras en l'air. Elle a la tête tournée vers le spectateur qui la voit du reste par le dos; sur le devant, une autre danseuse qui tient son enfant par la main. L'enfant danse aussi; mais il a les yeux attachés sur l'horrible tête; et son action est mêlée de terreur et de joie. Sur le fond, des hommes, des femmes, la bouche ouverte, les bras levés, et en acclamations.

Ils ont dit que ce n'était pas là le sujet, et on leur a répondu qu'ils reprochaient à l'élève d'avoir eu du génie. Ils ont repris le char qui n'est pas même une licence. Cochin, plus adroit, m'a écrit que chacun jugeait par ses yeux, et que l'ouvrage qu'il avait couronné lui montrait plus de talent; discours d'un homme sans goût et de peu de bonne foi [1]. D'autres ont avoué que le bas-relief de Millot était excellent à la vérité, mais que Moitte était plus habile; et on leur a demandé à quoi bon le concours, si l'on jugeait la personne et non l'ouvrage.

Mais écoutez une singulière rencontre de circonstances; c'est qu'au moment même où le pauvre Millot venait d'être dépouillé par l'Académie, Falconet m'écrivait : « J'ai vu chez Le Moyne un élève appelé Millot, qui m'a paru avoir du talent et de l'honnêteté; tâchez de me l'envoyer, je vous laisse le

1. Dans une lettre à M. de Marigny, Cochin, après avoir rendu compte des troubles de cette journée et demandé comme punition pour les élèves l'interdiction de porter l'épée, lui explique les raisons déterminantes du choix de Moitte : « 1° Il est fils d'académicien, et dans le cas où la balance est égale, ce poids la détermine; 2° voilà trois années qu'il met au prix, les deux premières avec un applaudissement général et l'on convient qu'il eût dû avoir le premier prix de l'année passée; 3° quoique son prix de cette année ne soit pas aussi bon à plusieurs égards qu'on avait lieu de l'attendre, plusieurs personnes (dont je suis du nombre) prétendent y voir des preuves qu'il est plus avancé pour le talent que l'autre, etc. » V. *L'École royale des élèves protégés,* par L. Courajod, p. 75.

maître des conditions. » Je cours chez Le Moyne. Je lui fais part de ma commission. Le Moyne lève les mains au ciel, et s'écrie : « La Providence! la Providence! » Et moi, d'un ton bourru, je reprends : « La Providence! la Providence! est-ce que tu crois qu'elle est faite pour réparer vos sottises? » Millot survint. Je l'invitai à me venir voir. Le lendemain il était chez moi. Ce jeune homme était pâle, défait comme après une longue maladie. Il avait les yeux rouges et gonflés ; et il me disait d'un ton à me déchirer : « Ah! monsieur, après avoir été à charge à mes pauvres parents pendant dix-sept ans! Au moment où j'espérais! Après avoir travaillé dix-sept ans, depuis la pointe du jour jusqu'à la nuit! Je suis perdu. Encore, si j'avais espérance de gagner le prix l'an prochain; mais il y a là un Stouf, un Foucou! » Ce sont les noms de ses deux concurrents de cette année. Je lui proposai le voyage de Russie. Il me demanda le reste de la journée pour en délibérer avec lui-même et ses amis. Il revint il y a quelques jours, et voici sa réponse : « Monsieur, on ne saurait être plus sensible à vos offres; j'en connais tout l'avantage; mais on ne suit pas notre talent par intérêt. Il faut présenter à l'Académie l'occasion de réparer son injustice, aller à Rome, ou mourir. » Et voilà, mon ami, comme on décourage, comme on désole le mérite, comme on se déshonore soi-même et son corps ; comme on fait le malheur d'un élève et le malheur d'un autre à qui ses camarades jetteront au nez, sept ans de suite, la honte de sa réception ; et comme il y a quelquefois du sang répandu.

L'Académie inclinait à décimer les élèves. Boucher, doyen de l'Académie, refusa d'assister à cette délibération. Van Loo, chef de l'école, représenta qu'ils étaient tous innocents ou coupables ; que leur code n'était pas militaire ; et qu'il ne répondait pas des suites. En effet, si ce projet avait passé, les décimés étaient bien résolus de cribler Cochin de coups d'épée. Cochin, plus en faveur, plus envié et plus haï, a supporté la plus forte part de l'indignation des élèves et du blâme général. J'écrivais à celui-ci, il y a quelques jours : « Eh bien! vous avez donc été bien berné par vos élèves! il est possible qu'ils aient tort, mais il y a cent à parier contre un qu'ils ont raison. Ces enfants-là ont des yeux, et ce serait la première fois qu'ils se seraient trompés. » A peine les prix sont-ils exposés, qu'ils sont jugés

et bien jugés par les élèves. Ils disent : « Voilà le meilleur », et c'est le meilleur.

J'ai appris, à cette occasion, un trait singulier de Falconet. Il a un fils né avec l'étoffe d'un habile homme, mais à qui il a malheureusement appris à aimer le repos et à mépriser la gloire. Le jeune Falconet avait concouru ; les prix étaient exposés, et le sien n'était pas bon. Son père le prit par la main, le conduisit au Salon, et lui dit : « Tiens, vois, et juge-toi toi-même. » L'enfant avait la tête baissée et restait immobile. Alors, le père se tournant vers les académiciens, ses confrères, leur dit : « Il a fait un sot ouvrage, et il n'a pas le courage de le retirer. Ce n'est pas lui, messieurs, qui l'emporte ; c'est moi. » Puis il mit le tableau de son fils sous son bras et s'en alla. Ah ! si ce Brutus-là, qui juge son fils si sévèrement, qui estime le talent de Pigalle, mais qui n'aime pas l'homme, avait été présent à la séance de l'Académie, lorsqu'on y prononça sur les prix !

Moitte, honteux de son élection, a été un mois entier sans entrer à la pension ; et il a bien fait de laisser à la haine de ses camarades le temps de tomber.

Je serais au désespoir qu'on publiât une ligne de ce que je vous écris, excepté ce dernier morceau que je voudrais qu'on imprimât et qu'on affichât à la porte de l'Académie et aux coins des rues.

N'allez pas inférer de cette histoire que, si la vénalité des charges est mauvaise, le concours ne vaut guère mieux, et que tout est bien comme il est. Moitte est un bon élève ; et si le concours est sujet à l'erreur et à l'injustice, ce n'est jamais au point d'exclure l'homme de génie, et de donner la préférence à un sot décidé sur un habile homme. Il y a une pudeur qui retient.

Et Dieu soit loué, m'en voilà sorti. Et vous, quand aurez-vous le bonheur d'en dire autant? quand serez-vous remis du désordre que cet aimable, doux, honnête et timide prince de Saxe-Gotha [1] a jeté dans votre commerce ?

1. Ce fut en 1768 que le prince héréditaire de Saxe-Gotha vint à Paris. Grimm parle en ces termes de cette visite dans sa lettre du 15 décembre :

« Dieu, dont la prévision est tous les jours démontrée en Sorbonne, a prévu entre autres choses que tous les princes héréditaires qui viendraient à Paris

iraient visiter la retraite de Denis Diderot, dit le philosophe. On peut se rappeler la visite qu'il reçut du prince héréditaire de Brunswick-Wolfenbuttel ; il vient d'en recevoir une pareille du prince héréditaire de Saxe-Gotha. J'avais été l'introducteur du premier de ces princes ; il n'était pas possible de faire ce rôle une seconde fois sans trahir le secret qu'on voulait dérober au philosophe. Ainsi le prince héréditaire de Saxe-Gotha s'y présenta en compagnie d'un autre voyageur de Strasbourg de sa connaissance, et sous le nom de M. Ehrlich, jeune homme de Suisse. Le philosophe le reçut avec sa bonhomie ordinaire, et eut un plaisir infini à causer avec lui. Au bout de quelques jours, il trouva M. Ehrlich dans la maison de M. le baron d'Holbach, à dîner ; il alla à lui les bras ouverts, l'embrassa de toutes ses forces, et lui dit : « Eh ! qui vous aurait cherché dans la Synagogue ? » Pendant le dîner il me demanda si je connaissais ce jeune homme. Je lui dis froidement : « Un peu. — C'est, me dit-il, un enfant charmant. En vérité, continua-t-il, il me vient de votre pays des jeunes gens si aimables, si instruits, si modestes et si sages qu'ils me rendent la jeunesse de ce pays-ci absolument insupportable. Ce n'est pas, ajouta-t-il, le premier ni le seul jeune homme de ce mérite et de cette modestie qui me vienne de ce pays-là, j'en ai reçu plus d'un. » Après le dîner on lui apprit le véritable nom de M. Ehrlich, et le philosophe trouva que cela ne changeait en rien les sentiments qu'il avait pris pour lui. »

SALON DE 1769

Publié partiellement en 1819. — Complété en 1857.

SALON DE 1769

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

PREMIÈRE LETTRE.

Le pauvre Salon que nous avons eu cette année! Presque aucun morceau d'histoire, aucune grande composition, rien, mon ami, qui valût la peine d'accélérer votre retour. Ce n'est pas que nos artistes aient chômé : ils ont travaillé, et beaucoup; mais ou leurs ouvrages ont passé en pays étranger, ou ils ont été retenus dans des cabinets d'apprentis amateurs qui en sont encore à la première fureur d'une jouissance qu'ils ne veulent partager avec personne.

Vernet avait exécuté pour M. de Laborde huit grands tableaux. Par un travers de tête auquel on n'entend rien, l'homme riche, en les lui commandant, a exigé que ces tableaux, une fois placés dans sa galerie, n'en sortiraient plus. Aussi n'en sont-ils pas sortis; le de Laborde a fermé l'oreille au cri public. Que dites-vous de cet abus cruel de la nécessité où se trouve l'artiste de sacrifier la ressource de son talent ou sa gloire? Le moderne Midas, qui ne connaît que l'argent, s'est imaginé que l'argent était la portion la plus précieuse de l'honoraire d'un homme qui doit avoir l'âme grande et le caractère libéral. Que ne l'interrogeait-il? Que ne lui disait-il : « Vernet, lequel des deux préférerais-tu, ou d'avoir fait pour rien un ouvrage sublime, ou d'en avoir fait un plat qu'on t'eût payé au poids de l'or?... » Il aurait vu si l'artiste eût balancé dans

son choix. — Mais c'est ma condition. — Votre condition, monsieur de Laborde, est injuste, antipatriotique et malhonnête. Vous auriez mérité que l'artiste vous en eût donné pour votre argent. De quel front auriez-vous exigé qu'il retrouvât un talent que vous priviez de l'aiguillon le plus puissant? Croyez-vous qu'il n'y ait aucune différence entre l'homme qui travaille pour un peuple immense qui doit le juger, et l'homme qui travaille pour un petit particulier qui condamne ses productions à n'arrêter que deux yeux stupides?... Mais, mon ami, pesez les suites de cet exemple bizarre, s'il était fait pour avoir des imitateurs.

Plus de Salon, plus de modèles pour les élèves, plus de comparaison d'un faire à un autre; ces enfants n'entendront plus ni le jugement des maîtres, ni la critique des amateurs et des gens de lettres, ni la voix de ce public qu'ils auront un jour à satisfaire.

Le sot homme, le vil personnage que celui qui envie à la jeunesse son instruction, à toute une nation son amusement! Mais il y a pis.

Je ne sais comment cela se fait, mais il est rare que la foule se forme devant une composition médiocre, presque aussi rare qu'à notre folle jeunesse de s'attrouper aux Tuileries autour d'une femme laide. Elle a un instinct qui la guide.

Plus de Salon; et le peuple, privé d'un spectacle annuel où il venait perfectionner son goût, en restera où il en est. Or, vous savez mieux que moi quelle est l'influence du goût national sur le progrès de l'art. L'art reste misérable chez un peuple imbécile. Il marche avec rapidité chez un peuple instruit. Et pourquoi, chez le peuple imbécile, l'artiste s'épuiserait-il de fatigue et d'étude pour des applaudissements qu'il peut obtenir à moins de frais? Il se dira : « Je réussis, cela me suffit. »

Plus de Salon, plus de concurrence entre les maîtres, plus de cette rivalité qui produit de si grands efforts, plus de cette frayeur du blâme public. Si l'artiste parvient à tromper le particulier ignorant qui l'emploie, son affaire est faite.

J'ai vu, grâce à M. de Laborde, le moment où, faute de tableaux, nous n'aurions point d'exposition cette année.

A la place du ministre, j'aurais pensé que le soutien des arts en France tenait à la durée de cette institution; j'aurais pensé que son extinction en avancerait la décadence de cent

ans; je n'aurais pas souffert qu'une lubie en occasionnât l'interruption; j'en aurais fait dire un mot au particulier qui se préférait insolemment à tout un peuple. Peut-être auriez-vous appelé cet avis un acte de despotisme, peut-être y auriez-vous vu une première atteinte à la liberté et à la propriété; peu m'eût importé.

Après cette sortie préliminaire[1] qui m'a vraiment soulagé, je vais passer à l'examen des morceaux dont il nous a été permis de jouir. Vous désirez que je sois court. Je suis devenu vieux et paresseux; j'ai vidé mon sac; ce qui me reste d'observations à faire sur l'art est si peu de chose qu'il me sera facile de vous contenter.

A la prochaine fois, M. le premier peintre du roi, Boucher, et M. le directeur de notre école, Michel Van Loo.

DEUXIÈME LETTRE.

BOUCHER.

1. MARCHE DE BOHÉMIENS.

Le vieil athlète n'a pas voulu mourir[2] sans se montrer encore une fois sur l'arène; c'est Boucher que je veux dire. Il y avait de cet artiste une *Marche de Bohémiens* ou une *Caravane* dans le goût de Benedetto di Castiglione, morceau de 9 pieds de large sur 6 pieds 6 pouces de haut.

On y remarquait encore de la fécondité, de la facilité, de la fougue; j'ai même été surpris qu'il n'y en eût pas davantage, car la vieillesse des hommes sensés dégénère en radotage, en

1. Cette sortie, comme le fait remarquer M. Léon Lagrange dans son livre *Joseph Vernet et la Peinture au* XVIII[e] *siècle,* n'est sans doute que l'écho des doléances de Vernet lui-même. C'est un mot d'ordre dans toutes les brochures sur le Salon de 1769 que cette plainte contre le banquier de Laborde.

2. Boucher mourut en 1770. Nous avons déjà vu que Diderot écrivait son *Salon* dans le courant de l'année qui suivait l'exposition.

platitude, en imbécillité, et la vieillesse des fous penche de plus en plus vers la violence, l'extravagance et le délire. O l'insupportable vieillard que je serai, si Dieu me prête vie !

On aurait dû placer au bas de ce tableau un de ces polissons qu'on voit à l'entrée des jeux de la foire ; il aurait crié : « Approchez, messieurs, c'est ici qu'on voit le grand tapageur... » Aimez-vous les figures? Il y en avait à profusion ; il y avait aussi des chevaux, des ânes, des mulets, des chiens, des oiseaux, des troupeaux, des montagnes, des fabriques, une multitude d'accessoires, une variété prodigieuse d'actions, de mouvements, de draperies et d'ajustements. C'était la plus belle cohue que vous ayez vue de votre vie.

Mais cette cohue formait une belle composition pittoresque. Les groupes y étaient liés et distribués avec intelligence ; il régnait entre eux une chaîne de lumière bien entendue ; les accessoires y étaient répandus adroitement et faits de bon goût ; rien n'y sentait la peine ; la touche était hardie et spirituelle ; on discernait partout le grand maître ; le ciel surtout, chaud, léger, vrai, était d'enthousiasme et sublime.

Si mon ami trouve quelqu'un qui lui dise que la *Caravane* de Boucher était un des meilleurs tableaux du Salon, qu'il ne le contredise pas ; s'il trouve quelqu'un qui lui dise que la *Caravane* de Boucher était un des plus mauvais tableaux du Salon, qu'il le contredise encore moins. Je vais, pour vous amuser, vous mettre ces deux personnages en scène.

« Disputez-vous au tableau de Boucher les qualités que je lui trouve?

— Non ; mais y trouvez-vous de la couleur?

— Non ; il est faible et monotone.

— Et l'illusion ?

— Il n'y en a point.

— Et la magie qui donne de la profondeur à la toile, qui avance et recule les objets, qui les distribue sur différents plans, qui met de l'intervalle entre les plans, qui fait circuler l'air entre les figures?

— D'accord, elle y manque ; c'est une boîte mince où la caravane est renfermée, pressée, étouffée.

— Et la perspective, qui donne à tout sa dégradation réelle?

— Il n'y en a point.

— Et ces figures placées derrière cet âne, au troisième plan, qu'en pensez-vous?

— Qu'elles sont trop fortes.

— Et de cet homme qui court sur le devant?

— Qu'il est trop petit pour le lieu qu'il occupe.

— Et de la figure principale?

— Laquelle? Cette femme assise sur son cheval?

— Précisément.

— Que, quoique sa chemise soit un peu trop ample, elle est bien ajustée, bien coiffée, que sa tête est d'un caractère agréable et qu'on ne peut, sans humeur, refuser le même éloge à celles qui l'entourent sur le fond.

— Oui; mais le ton des chairs?

— Oh! j'en conviens, il est gris et plombé.

— Le Bourdon a tiré bon parti de ces gris-là; Boucher les connaît, mais en abuse. Il manque à ce morceau des masses d'ombre plus décidées, des tons plus résolus dans les groupes du premier plan. Je ne sais pourquoi je distingue des plans dans ce morceau; il n'y en a point. Les reflets trop multipliés y divisent les masses et en détruisent l'effet. Et cette femme assise sur le devant, croyez-vous qu'elle y fasse bien, de la même couleur que celle du milieu? Doutez-vous qu'en cet endroit une figure plus coloriée et d'un caractère plus mâle n'eût pas contrasté plus fortement avec les autres et ne les eût pas fait valoir davantage?

— Je ne puis me refuser à vos observations; mais en revanche, vous accorderez à ce morceau d'être généralement bien dessiné.

— Avec un peu de manière.

— Que des artistes à qui il ait été donné de se soutenir aussi longtemps sont rares! Avoir, à soixante-huit ans passés, toute la chaleur d'un jeune homme!

— Mais quel cas voulez-vous que je fasse d'une chaleur qui me laisse froid? Qu'est-ce que tout cela dit à mon cœur, à mon esprit? Dans cet amas d'incidents, où est celui qui m'attache, me pique, m'émeut, m'intéresse?

— Voilà précisément les critiques que je faisais à Chardin, qui s'est moqué de moi.

— Laissez dire Chardin; cela est mauvais, et Chardin le

sait bien. Le Castiglione est vigoureux et ce tableau est fade. »

Ces interlocuteurs ont raison tous les deux. Passons à Michel Van Loo.

MICHEL VAN LOO.

2. LES PORTRAITS DE M. ET Mme DE MARIGNY[1].

Il y a du soin et de la vérité dans les ouvrages de ce maître. Les portraits de M. et Mme de Marigny sont un morceau précieux, malgré leurs défauts. Les étoffes en sont bien, surtout la robe et le peignoir de madame, quoique la robe pût être encore plus soyeuse. Je n'en puis pas louer les chairs, elles sont mauvaises. Nulle finesse de tons, nulles demi-teintes; des ombres presque toujours noires et lourdes. Les mains de la femme sans grâce et d'un pinceau timide; elles devraient être plus sanguines que la gorge, surtout à l'extrémité des doigts; sa gorge est de plâtre. Le mari est froid, son habit est ginguet; l'ensemble de la figure d'un dessin raide et sans goût. On prétend encore que Mme de Marigny est mieux en nature, que l'artiste lui a fait le front trop petit, la bouche trop grande, et rien de cette douce langueur qui la caractérise. Le public a trouvé que la composition en général avait l'air d'une scène domestique fâcheuse où un mari soucieux questionne sa femme et cherche à démêler dans ses regards la vérité ou la fausseté de ses réponses, et où la femme joue supérieurement l'intrépidité. Un mauvais conte qui s'était, peu de temps auparavant, répandu par la ville, a montré dans ce tableau ce qu'on n'y aurait peut-être pas aperçu sans cela[2]. Quoi qu'il en soit, Michel a laissé Roslin[3] bien en arrière de lui.

Mais je m'aperçois que cinq ou six autres morceaux de Van Loo, dont il me reste à vous entretenir, allongeraient beaucoup

1. Tableau de 4 pieds de hauteur sur 3 de largeur.

2. M. de Marigny avait épousé la fille aînée de Mme Filleul, la *bonne amie* du financier Bouret. Cette union fut troublée par le caractère ombrageux du ministre, mais nous ne savons à quel conte il est fait allusion ici.

3. Roslin avait fait le portrait du même personnage. V. *Salon* de 1761.

cette lettre. Renvoyons-les, si vous y consentez, à demain ou après-demain.

TROISIÈME LETTRE.

3. UNE ALLEMANDE JOUANT DE LA HARPE[1].

Vous, mon ami, qui revenez tout frais d'Allemagne, et qui, avec vos mauvais yeux, ne vous êtes pas fait faute de regarder les femmes, dites-moi, y sont-elles jolies? Michel Van Loo nous en a montré une jouant de la harpe, qui n'a ni vie ni expression, la tête grosse, les bras maigres et d'un dessin pauvre, les susdits bras maigres n'appartenant guère au corps qui est long, dans une attitude fausse; les jambes et les cuisses mal drapées, le pied ne s'emmanchant point avec la jambe: ceux qui l'environnent pas plus satisfaits de l'entendre que moi de la voir; ils ne s'ennuient pas, ils ne s'amusent pas, ils sont froids; le *vêtu de bleu* avait beau dire : « Je me trouve bien », je n'en pouvais rien croire; sa tête n'était pas ensemble, le caractère en était ignoble, le raccourci mal senti. Ce que j'en ai trouvé de mieux, c'est *l'habit violet* appuyé sur la chaise de la musicienne; il y avait de la vigueur, la draperie en était à merveille. En général il régnait dans ce tableau un accord assez agréable; le coloris en était brillant. Le fond ou le lieu de la scène m'en a déplu : a-t-on jamais choisi pour un concert un appartement dont la porte donne sur une rue?

4. UNE ESPAGNOLE JOUANT DE LA GUITARE[2].

Tenez, voici une Espagnole que je préférerais à votre payse. Sa tête n'est pourtant ni belle ni gracieuse; elle n'a pas plus d'expression que la joueuse de harpe; son caractère est ignoble; ses mains sont trop petites et dessinées avec aridité et séche-

1. Tableau de 3 pieds 7 pouces de haut sur 2 pieds 9 pouces de large.
2. Même dimension que le précédent.

resse; il aurait fallu la disposer de manière à esquiver le raccourci des deux bras, car les raccourcis difficiles sont presque toujours ingrats; mais elle est bien agencée et son satin blanc est d'une extrême vérité; même mérite à un manteau de velours rouge d'un personnage placé sur le devant. Celui qui est derrière est trop court : il manque d'une tête, quoiqu'on lui en ait fait une fort grosse; mais qui sait les raisons de l'artiste? Qui sait, comme disait une petite fille de son perroquet, ce qui se passe dans la tête des gens? Peut-être, en ne donnant que six têtes à cette figure, Michel s'est-il proposé de rendre les autres plus nobles et plus sveltes. Au reste, les Espagnols de ce tableau n'aiment pas plus la musique que les Allemands du précédent. Si la femme joue mal, encore fallait-il ménager à ces pauvres gens la ressource des yeux. L'éloge de ce morceau est un rendu précieux, des objets bien en perspective, un accord tranquille, quoique avec éclat, et puis les plus belles draperies. Il y avait, sur un pan de rideau, un petit chien avec lequel il n'y avait pas à badiner, car il était mauvais.

5. L'ÉDUCATION DE L'AMOUR[1].

Eh! de quoi diable vous mêlez-vous, homme de glace? Ah! mon ami, comme cette *Éducation* est fagotée! L'Amour tourne le cul; il a la tête presque de profil et tout entière, ou peu s'en faut, dans l'ombre; c'est cependant le personnage principal, et une tête de l'Amour n'est pas ingrate à faire. Je soupçonne l'artiste de n'avoir guère vu ce dieu ni d'un côté ni de l'autre. Et Vénus? On n'est pas bien avec la mère quand on est mal avec le fils. Elle a les membres maigres et raides; son teint est noir et opaque, sa position froide et sans grâce; ce serait un jeune homme, assez désagréable même, au besoin. Cependant l'ensemble de la composition n'est pas mal conçu; mais il fallait peindre mieux. La jambe de Vénus, la tête et les pieds de Mercure sont misérablement dessinés; le coloris est lourd, les ombres sont noires : morceau médiocre. Et puis ce grand lambeau de satin répandu sur la déesse est tout à fait ridicule; mais que voulez-vous? nous savons faire du satin.

1. Même dimension que le précédent.

Sujet traité d'une manière pauvre; rien de ce qui devait le caractériser. Voilà bien un jeune homme, une femme, un enfant, mais ce n'est ni la belle Vénus, ni le rusé Mercure, ni le charmant Amour. Mon ami, une Vénus petite, niaise, innocente, novice : une sainte Geneviève immodeste; un Mercure paysan, lourd et maussade; un Amour sans physionomie, car on n'en a guère du côté qu'il présente. Et dites après cela que je ne sais pas être méchant quand je veux m'en mêler!

6. UNE FEMME REPRÉSENTANT L'ÉTUDE[1].

Cela a été grandement conçu. Figure heureuse et bien ajustée, accessoires bien ordonnés, mais un caractère de tête bas; un nez trop près des yeux, une distance de ce nez au menton qui ne finit point, des chairs de couleur de chamois, un dessin pauvre et aride. Et ce sont des cheveux que cela? Vous vous moquez, monsieur Michel, c'est de la belle et bonne filasse, bien jaune. Est-ce que la grave, sérieuse, contemplative, mélancolique Étude sourit? Otez ce gros livre, et vous ne verrez plus dans votre figure qu'une femme qui lit une brochure de Crébillon. Ces gens-là ne pensent pas; leur ouvrage est fini avant qu'ils se soient demandé ce qu'ils voulaient faire. Si j'imagine un jour la physionomie vraie de l'Étude, ce ne sera pas celle-là. Ce genou couvert d'une draperie bleue est très-bien senti, cette draperie est bien. Il y a là, malheureusement, une manche qui s'y tient par enchantement. Il n'y avait qu'à annoncer plus de linge et en tirer encore davantage pour cacher le dessous de ce teton droit, qui n'est rien moins qu'agréable à voir. Le bras qui tient le livre n'est-il pas un peu cassé? Monsieur Michel, je vous le demande.

7. PLUSIEURS PORTRAITS.

Les *Portraits* de Michel sont ressemblants. Je regrette que vous n'ayez pas vu ceux de Vernet et de Ménageot, mais ce dernier surtout; vous y auriez trouvé une belle pâte de couleur, de la vigueur et du dessin. Peut-être auriez-vous désiré

1. Tableau de 3 pieds 10 pouces de haut sur 3 pieds 1 pouce de large.

plus de transparence aux ombres et un faire qu'on ne met pas à tout.

Vous voyez, mon ami, que je vous fais grâce des descriptions, la partie qui m'amusait et qui prêtait à mon imagination.

M. JEAURAT.

8. UN PRESSOIR DE BOURGOGNE. — 9. UNE VEILLÉE DE PAYSANNES.

C'est du Jeaurat, toujours Jeaurat. Quand on fait choix de ces sujets et de ces natures-là, il faut être un Van Ostade ou un Teniers et ne pas être un Jeaurat. Cependant, si ces deux morceaux ne sont pas trop bons, on ne saurait dire qu'ils soient bien mauvais. L'artiste est un bonhomme dont on n'attend pas davantage. Si je vous disais qu'il a les meilleures vignes et le meilleur vin de Bourgogne, vous me répondriez : « Allons à sa cave et laissons là son atelier » ; et vous auriez raison. Il me semble que je vous vois avec l'artiste : « Eh bien, monsieur Grimm, comment trouvez-vous mon *Pressoir?* — Ah ! monsieur Jeaurat, vous avez là du bon vin. — D'accord ; mais mon *Pressoir ?* — Buvons d'abord de votre bon vin et nous parlerons après de votre tableau. »

10. UNE FEMME CONVALESCENTE.

Cela, c'est une femme convalescente ! Ah ! monsieur Jeaurat, vous ne connaissez pas tout le péril de son état ; elle est bien plus mal que vous ne pensez ?

Incessamment nous verrons le rôle d'Ulysse conduit par Hallé à la cour de Lycomède. Mais ne consentez-vous pas qu'Achille passe encore une nuit avec Déidamie et que j'aille me coucher seul? Bonsoir.

QUATRIÈME LETTRE.

HALLÉ.

11. ULYSSE QUI RECONNAIT ACHILLE AU MILIEU DES FILLES DE LYCOMÈDE[1].

O le beau sujet, mon ami ! C'est *Ulysse qui reconnaît Achille au milieu des filles de Lycomède* par la ruse que vous savez. Vous imaginez un troupeau de jeunes folles que la curiosité précipite sur les bijoux que le faux marchand leur étale ; entre elles vous en discernez une plus svelte qui, oubliant les vêtements de femme sous lesquels le vieux Pélée, son père, s'était proposé de tromper la recherche des Grecs, et, n'écoutant que son courage et son penchant naturel, s'est saisie d'un cimeterre, le tire à demi de son fourreau et prend subitement une attitude martiale. Vous voyez Déidamie attacher sur elle des regards mêlés d'inquiétude et de surprise. Vous voyez le rusé Ulysse, la tête appuyée sur sa main, la regarder en souriant et se dire en lui-même : « Voilà celui que je cherche... » Eh bien, mon ami, vous voyez dans votre tête je ne sais combien de belles choses dont il n'y a pas le moindre vestige sur la toile de Hallé. Malgré cela, c'est pourtant un des bons tableaux du Salon et un des meilleurs que l'artiste ait faits de sa vie. L'éloge n'est pas outré, me direz-vous. D'accord. Les plans en sont nets et décidés, les figures merveilleusement en perspective, bien dégradées selon les distances, la scène tranquille, plus à la vérité qu'elle ne devrait l'être, mais grande, quoique un peu symétriquement ordonnée. L'œil se promène aisément entre les figures et les groupes. Il est vrai qu'en examinant ces figures et ces groupes on trouve que toutes les têtes se ressemblent, sont d'un même dessin et ont été prises d'après un même modèle; qu'Ulysse n'a ni l'expression, ni le caractère, ni l'attitude qui lui convenaient. Le poëte dit à la vérité qu'il avait la taille courte, la tête grosse et les épaules larges ; mais

1. Tableau de 15 pieds de long sur 10 pieds de haut. Destiné à être exécuté en tapisserie à la manufacture royale des Gobelins.

voilà précisément un de ces cas où le peintre devait laisser là le poëte, et sentir que ce qui faisait à merveille dans ses vers ne ferait rien qui vaille au bout du pinceau. Il fallait lui serrer davantage les hanches et lui donner des cuisses et des jambes plus grêles et plus formées. Mais un défaut général de la composition, c'est que les figures, mesurées à l'étendue immense de la toile, sont de beaucoup trop petites et ressemblent à des fantochins. On croirait que c'est un morceau de paysage ou d'architecture dont le sujet historique n'est que l'accessoire. Déidamie est d'une indifférence la plus maussade, car elle ne savait que trop bien à quoi s'en tenir sur le sexe d'Achille; elle est d'un froid tout à fait choquant. Le peintre l'a faite d'une grandeur démesurée, ce qui achève de rapetisser une figure qui est sur le devant et qui est déjà mesquine. On aurait pu dire à Hallé ce que l'on dit autrefois au pantomime qui jouait Agamemnon et qui, pour le montrer grand, se hissait sur la pointe de ses pieds. Et puis nul style dans ce tableau. Vous me demanderez peut-être ce que j'entends par le style en peinture. Voilà une question bien imprudente pour un homme qui m'a recommandé d'être court; mais rassurez-vous, vous en serez quitte pour la peur. Le style, dans un sujet sacré ou profane, historique ou fabuleux, consiste à trouver des physionomies, des caractères de tête, des vêtements analogues aux mœurs, aux coutumes, aux usages du temps. Le tableau de Hallé est trop également éclairé; ses draperies, d'une même étoffe, se disputent entre elles. J'aurais souhaité des masses d'ombre plus étendues et plus fermes, des airs de tête plus grands, des draperies plus variées. Son dessin est mou et maniéré. Ses arbres sont bleus; le vert et le bleu poussent à travers toutes ses couleurs. Pour des pieds et des mains, en qualité de peintre d'histoire, il a trouvé au-dessous de lui d'en faire. L'Académie devrait bien, par un bon règlement *ad hoc*, ordonner à ses peintres d'histoire de faire des pieds et des mains, s'ils en savent faire, ou d'apprendre à en faire, s'ils ne le savent pas.

Vous rappelleriez-vous par hasard un certain tableau de *Scilurus moribond*[1] qui donne un assez bon conseil à ses

1. V. *Salon* de 1767. Le dessin exposé (nº 12) avait 3 pieds de haut sur 2 pieds de large.

enfants? eh bien, ce maudit Hallé n'a pas voulu que nous accordassions à ce tableau l'oubli qu'il sollicitait et qu'il méritait d'obtenir. Ne nous a-t-il pas remis sous les yeux ces trois galériens, prétendus fils de roi, rompant le faisceau, aussi ignobles, aussi infâmes, aussi hideux dans son dessin de cette année qu'ils l'étaient dans son tableau il y a deux ans! D'où je conclus que cet homme est de la vanité la plus intrépide, puisqu'il s'entête de ses propres ouvrages au point de les défendre contre l'improbation générale. Encore si, au lieu d'un faisceau à rompre, il eût mis sous la main de ces trois indignes figures une longue rame à mouvoir!...

VIEN.

13. L'INAUGURATION DE LA STATUE DE LOUIS XV[1].

Vien ne nous a exposé qu'un seul tableau, c'est l'*Inauguration de la statue de Louis XV*. On voyait sur le fond la statue équestre et sur le devant le gouverneur de la ville, le prévôt des marchands, les échevins et leur suite faisant leur tournée autour de la statue : sujet froid, que le froid artiste n'était guère propre à réchauffer. Je serais assez porté à croire qu'il en est du peintre ainsi que du comédien, et que celui d'entre eux qui ne saura pas rendre la scène tranquille ne sera jamais que médiocre. Il règne un accord assez doux dans la composition de Vien; les détails en sont bien, mais nul effet; c'est un morceau à regarder de près, quoiqu'il y ait des choses molles, et, ce qui vous surprendra, assez bon nombre de fautes de dessin. Ce pauvre M. de Chevreuse me faisait pitié avec sa jambe et son bras de bois; toutes ces figures étaient d'un gauche burlesque, toutes à cheval comme des échevins sur la monture du père Canaye. Le cheval de bronze hennissait, vivait, en comparaison de ces grosses vilaines bêtes de somme. Et puis des physionomies plus ressemblantes entre elles qu'aux originaux, tant elles étaient plates et la palette dont elles avaient été peintes opaque et lourde. Et pour tout épisode deux ou trois

1. Tableau destiné pour l'Hôtel de Ville de Paris, de 14 pieds 6 pouces de largeur sur 10 pieds de hauteur.

Savoyards qui se roulaient à terre pour ramasser quelques pièces d'argent :

> Rare et sublime effort d'une imaginative
> Qui ne le cède en rien à nulle autre qui vive.

Est-il donc si difficile de penser que des peuples repoussés par des soldats, que des spectateurs renversés en arrière par l'effroi d'un cheval qui se cabre, auraient été aussi vrais et plus nobles? Cela, c'est une procession d'un froid et d'un symétrique à faire bâiller. Que cet artiste n'allait-il voir un Van der Meulen? il aurait appris à grouper trois ou quatre cavaliers et à se ménager de l'espace pour des incidents, s'il en avait su imaginer. Encore une fois, nul effet; morceau à voir de près pour les étoffes, les broderies et le reste; tout y est rendu; tout le mérite d'un tableau de genre, rien de celui d'un tableau d'histoire.

Voulez-vous savoir une nouvelle assez agréable? c'est que le morceau de cet artiste où il a peint *Vénus qui montre à Mars ses pigeons qui ont fait leur nid dans son casque* et que nous avons envoyé en Russie n'y a point du tout réussi[1]. D'où je conclus que le goût des beaux-arts y a fait des progrès surprenants, et que dans le seul pays où l'on sache encore peindre, il n'y a pas un artiste digne de travailler pour cette cour. Ceci, mon ami, est une mauvaise plaisanterie. Il y a en Russie des gens de sens et de grand goût, et j'en appelle sur ce tableau et sur celui de Casanove à l'impératrice, au général Betzky et au comte Orloff. Les autres *faciunt ne nimis intelligendo ut nihil intelligant*.

CINQUIÈME LETTRE.

LA GRENÉE.

Miséricorde! quelle multitude de tableaux de M. La Grenée! Mon ami, pour peu que je m'en occupe, vous êtes ruiné! C'est

1. On se rappelle que l'idée de ce tableau avait été donnée par Diderot.

(14) *Cérès qui enseigne l'agriculture à Triptolème et qui nourrit son fils*[1]. (15) *Mars et Vénus surpris par Vulcain.* (16) *Psyché qui visite l'Amour endormi*[2]. (17) *Télémaque chez Calypso, qui caresse l'Amour et qui prend de l'amour pour Eucharis.* (18) *Alphée qui poursuit Aréthuse, et Diane qui change l'un en fleuve et l'autre en fontaine.* (19) *Clytie abandonnée par Apollon*[3]. (20) *Bacchus et Ariane.* (21) *Diane et Endymion*[4]. (26) *Hercule et Omphale.* (27) *Calysto au sortir du bain*[5]. (28) *Les Grâces : Euphrosine, Thalie et Aglaé*[6]. (22) *L'Union de la Peinture et de la Sculpture*[7]. Et puis des Vierges et des enfants Jésus. (23) *Une Vierge aux Anges*[8]. (25) *Une Vierge qui fait jouer l'enfant Jésus et saint Jean avec un mouton*[9].

Sans compter peut-être cinq ou six tableaux qui n'auront pas été exposés.

Voilà bien de la besogne, et de la mauvaise besogne. Est-ce qu'on fait une trentaine de chefs-d'œuvre en deux ans? Cet homme se perd; s'il n'y prend garde, il n'aura plus ni dessin, ni grâces, ni couleur. *Auri sacra fames, quid non mortalia pectora cogis!* Monsieur de La Grenée, je n'en doute point, vous avez quatre ou cinq cents louis de plus dans votre bourse, mais de l'honneur, pas un grain. Autrefois on ne regardait que vous au Salon; vous y veniez recueillir des éloges que vous méritiez; Greuze en était jaloux. Un connaisseur s'était-il arrêté devant une de vos compositions, vous alliez vous placer doucement derrière lui, vous l'entendiez s'écrier. « Oh! que cela est beau! » Et vous vous en retourniez à votre atelier ou chez vous l'âme pleine de joie; votre femme vous en était plus chère, vous en caressiez vos enfants davantage. Aujourd'hui vous vous éloignez de vos propres productions, vous vous mettez à table avec

1. Tableau de 9 pieds 4 pouces de haut sur 7 pieds 4 pouces de large, et destiné à décorer la salle à manger du nouveau pavillon de Trianon.

2. Ces 2 tableaux faisaient partie de la décoration de la chambre à coucher du roi, au château de Belle-Vue.

3. Ces 3 tableaux sont de 2 pieds 3 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

4. Ces 2 tableaux ont 15 pouces de haut sur 13 pouces de large.

5. Ces 2 tableaux ont 3 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.

6. Tableau de 17 pieds de haut sur 13 de large.

7. Tableau ovale.

8. Tableau de 9 pouces de large sur 7 pouces de haut.

9. Tableau de 15 pouces de haut sur 12 pouces de large.

de l'humeur; votre petit garçon dit à sa mère : « Papa a l'air fâché... » Et sa mère, qui sait à quoi cela tient, lui impose silence du bout du doigt, ou lui répond : « Paix, petit garçon, taisez-vous... » Sachez donc une fois pour toutes que l'or ne fait pas le bonheur, qu'un grand homme comblé de gloire et couvert de guenilles est plus heureux que vous. Travaillez moins et travaillez mieux; ayez moins d'argent et plus de louanges, ou plutôt entendez mieux vos intérêts; courez après la réputation et vous attraperez l'argent.

14. CÉRÈS ET TRIPTOLÈME.

Je voudrais, mon ami, que vous eussiez vu tous ces tableaux-là. On ne saurait refuser quelque mérite à celui de *Cérès et Triptolème*; il est peint d'une manière franche et nette; les draperies en sont bien rendues et d'un pinceau ferme, les têtes bien coiffées, et quelques-unes, rares à la vérité, d'un assez beau caractère; mais toutes se ressemblent : c'est la même physionomie, ce sont les mêmes bras, les mêmes mains répétés, c'est la redite d'un seul modèle qu'on a trouvé beau et qu'on a mis à toutes sauces; c'est une monotonie indigente, un ton rougeâtre et de brique qui choque de tous côtés; c'est un Triptolème estropié d'une jambe, avec de petites mains de femme; ce sont des têtes sans aucune expression, des choses bien faites et point de génie, du talent sans verve et sans idées; pas plus d'effet que d'harmonie; une maussade égalité de lumières, nulles teintes rompues dans les ombres; en conséquence, des étoffes crues et monotones. M. La Grenée devrait se rappeler ce qu'il prêche toute la journée à ses élèves, que l'ombre ne donne point de couleur. Le paysage qui est là serait assez bien, s'il y avait des masses d'ombres et s'il n'était pas d'un même vert. Voilà, mon ami, ce que les maîtres auront pensé et ce que les amateurs et le public n'auront pas manqué de dire; mais le grand défaut, à mon avis, c'est le manque de style. Ce qui me choque dans un pareil sujet, ce sont des natures enfantines; oui, j'aimerais mieux des paysans, des paysannes avec toute leur rusticité, que cette race bâtarde qui n'est d'aucun état, d'aucun temps et d'aucun pays; que cette Cérès qui, au lieu de me montrer dans son caractère, son action, son vêtement, le désordre et la sim-

plicité de sa coiffure je ne sais quoi de grand, de vigoureux, de champêtre et de divin, n'est qu'une petite nymphe bocagère, une nourrice du faubourg avec du beau linge fin et sans tetons; que ce Triptolème qui, loin d'être nerveux, basané, à demi nu, ardent, fier et noble, sa tête ébouriffée ceinte d'une bandelette royale, n'est qu'un morveux de dix-huit ans, un petit efféminé, bien ajusté comme au jour de la consécration; que ces faux habitants des champs qui n'ont rien de leur condition. C'est cette mignardise qui m'affadit, qui ôte à la composition sa vérité, sa date, sa force, son caractère, et qui réduit une scène importante à rien, à un bel et magnifique éventail. Cet homme ignore le but de son art; il ne sait pas que c'est une poésie; il ne sait pas que toute poésie exagère le vrai; il ne sait pas ce que c'est que le vrai; il enjolive Cérès et Triptolème, deux êtres aussi vieux que le monde. Voilà ce qui aurait fait froncer le sourcil à l'un des Carrache, ce qui leur aurait fait effacer à grands coups de brosse une scène si grande et si mesquinement traitée, si elle leur avait été présentée par un élève. Il me semble que je les entends; mais je vous fais grâce de leur discours. Peut-être auraient-ils épargné cet essaim d'Amours voltigeant entre les branches de cet arbre, car ils sont charmants; ils en seraient convenus, mais ils auraient ajouté : « A quoi bon cela? »

15. MARS ET VÉNUS SURPRIS PAR VULCAIN.

Mars et Vénus surpris par Vulcain sont assurément ce que La Grenée a fait de mieux cette année. Il y a plus d'effet; le ton général est plus supportable; la Vénus est bien dessinée, j'en excepte sa jambe trop fine par le bas et d'un contour raide; le Mars ne pose sur rien, et puis, quel Mars! c'est une femme de quarante ans déguisée en homme et estropiée de l'épaule droite; ce n'est point un amant passionné, c'est un insolent; il est vrai que celle qui est à ses côtés n'est pas la déesse de la volupté, mais une catin. Quelle comparaison de cette Vénus à celle de Lucrèce! quelle comparaison de ce Vulcain à celui d'Homère! Monsieur La Grenée, vous en avez fait un sot comme il convient; mais vous en avez fait un petit sot comme il ne convient pas. Sa bêtise et sa laideur n'ont rien d'original : c'est un cocu mesquin. Et puis, les bras de ces deux figures bien cadencés, bien

symétriques, bien méthodiques, selon l'art. Où est le désordre? où est la chaleur de la passion? Cet homme de neige a la fureur de peindre des sujets de feu. Le lit de Vénus, un vilain lit de serge! Mais ce n'est pas le lit de la déesse, c'est celui de l'époux, dira-t-on; les draps sales, une chambre triste, rien qui sente la volupté; c'est un rideau vert qui occupe les deux tiers de l'espace, et c'est encore un tapis vert qu'on a étendu à terre. Cela est beau, à la bonne heure; mais qu'on m'ôte cela et que je ne le revoie pas davantage.

16. PSYCHÉ QUI VISITE L'AMOUR ENDORMI.

N'avons-nous pas lu dans Ovide, dans La Fontaine, dans tous les poëtes anciens et modernes, que Psyché était belle? Eh bien, il a plu à l'artiste de la faire noire et de l'enlaidir en diable. C'est une figure mal conçue, mal dessinée; le seul bras qu'on lui voit est mal emmanché avec le corps; un grand Amour jaune, un de ces vilains Savoyards qui se lavent l'été au bas du Pont-Neuf, lui tourne le derrière. Une bonne femme de la halle disait en regardant ce tableau : « C'est un enfant de Savoie qui a une bile répandue; voilà sa garde qui épie le moment qu'il se réveillera pour lui donner un clystère. » Il vous est impossible de sentir comme moi toute la vérité de ce propos. Il n'y a dans ce morceau ni grâce ni invention. Vous auriez désiré qu'on eût endormi sur un lit bien mollet un jeune homme nu et d'une beauté excellente; vous auriez désiré que Psyché, en chemise, le cœur palpitant d'amour et de frayeur, fût arrivée sur la pointe du pied; vous auriez désiré qu'elle eût tenu sa lampe d'une main, et qu'interposant sa main entre la lumière de sa lampe et le visage du jeune dormeur, elle eût mis sa tête dans la demi-teinte et le reste du corps dans la lumière éclatante. Et moi aussi j'aurais désiré tout cela. Il y aurait eu de l'expression, du charme, du mystère. Autre absurdité de l'artiste, c'est une scène de nuit peinte de jour. Voilà bien une lampe allumée; mais où est son effet! Et puis une couleur détestable, des draperies rouges et vertes à côté des chairs. Si ces chairs paraissent noires entre ces draperies âcres et dures, je vous laisse à penser ce qu'elles seraient devenues touchées par des linges fins qui s'accordent si bien avec la belle carnation.

Si nous eussions été tous les deux devant ce *Télémaque enchanté de la nymphe Eucharis en caressant l'Amour*, après un moment d'attention et de silence, voici les questions que vous m'auriez faites, j'en suis sûr : Ce Télémaque a-t-il bien la tête ensemble? Ne lui vois-je pas un œil plus haut que l'autre? Est-ce là le fils d'Ulysse ou une espèce de saint Jean frisé, moutonné à la manière de l'*Antinoüs* et de Raphaël? Pourquoi cette nymphe a-t-elle l'air pleureur? Serait-ce de cette mauvaise épaule que le peintre lui a faite, aussi mal dessinée que mal peinte? Et ce vieillard, est-ce un Mentor ou un gros saint Joseph, gras comme un bernardin, masse de chair sans os? Si l'on coupait les ailes à cet Amour d'un dessin rond et mou, hésiterait-on à le prendre pour un enfant Jésus? Tout cela n'est donc qu'une *Sainte Famille* débaptisée et paganisée, une composition sans effet, sans talent, sans harmonie; toutes les carnations d'une même teinte, toutes les figures sur un même plan, d'un ton cru et pauvre d'invention. Ceux qui ont été curieux d'avoir quelque chose de bon de La Grenée ont bien fait de s'y prendre plus tôt.

Mais voyez l'indulgence que j'ai pour l'artiste et pour vous; vous m'en remerciez, vous; mais l'ingrat artiste n'en fera rien, lui. Je vous laisserai ignorer son *Alphée et Aréthuse*, et l'incorrection de l'Alphée, et le gigantesque de ces figures relativement aux objets qui les environnent, et ce ballon de laine qu'il leur a fourré entre les jambes.

Sa *Clytie délaissée par Apollon* n'est pas une belle chose; elle n'est pourtant pas assez mauvaise pour faire pendant à l'*Alphée*. Il y a du mérite dans la figure de Clytie; le haut surtout en est assez bien; son linge est d'une touche franche et d'un ton agréable. Pour l'Apollon, il est mauvais. Que signifie cette main droite placée sur sa poitrine? Quelle est son action? Il me semble que les extrémités d'une figure passionnée ont aussi leur expression.

Les mains de la haine et de la vengeance ne sont pas celles de la compassion, de la surprise, de l'admiration, de la douleur et du désir. Pourquoi ce petit criard, au lieu de nous montrer son gros ventre, ne s'élance-t-il pas à la tête des chevaux du Soleil? Ces chevaux sont bien, ils ont de la vie, de la fougue; mais pourquoi les avoir faits bis et de couleur de pierre? Si ce tableau vous tombe jamais sous les yeux et que vous accusiez

la jambe droite de Clytie de mauvais choix et d'incorrection, je ne vous en dédirai pas.

« Si l'on mettait à l'encan toute cette boutique-là de M. La Grenée, que me conseilleriez-vous de prendre ?

— Rien !

— Je veux acheter, dites-vous.

— Revenons sur tout cela et voyons. Tenez, puisque vous avez de l'argent à mettre en peinture mauvaise ou médiocre, je m'en tiendrais, oui, je m'en tiendrais à ce *Bacchus et Ariane*, ou à cette *Diane et Endymion*.

— Mais il n'y a ni vie ni expression.

— Est-ce que La Grenée ne vous a pas encore appris à vous en passer?

— Mais regardez donc ce bras gauche d'Ariane, il est d'un raide insupportable. Elle a le visage noir et sans passages. Le Bacchus vise au saint Jean. Et cet Amour, que fait-il là? On dirait que l'artiste, n'ayant pas su mettre l'Amour en eux, l'a mis à côté d'eux.

— N'achetez pas.

— Cependant ces deux petits morceaux sont mieux peints que les autres; la couleur m'en paraît plus agréable, ils sont d'une palette plus grasse, et j'aime à la folie cet Endymion qui me semble peint et dessiné à ravir.

— Achetez donc.

— Mais vous ne me dites rien de cette *Union de la Peinture et de la Sculpture*.

— Ce sont deux figures bien groupées.

— Si je prenais celui-ci?

— Prenez-le.

— Mais ces deux figures sont d'une même couleur; les têtes en sont ignobles; elles n'ont pas plus de caractère et de style que si elles n'en avaient pas été susceptibles; l'une est si parfaitement l'autre, de couleur surtout, la touche en est si égale, que les chairs se confondent en plusieurs endroits; il faut de l'union, mais pas tant.

— Ne les prenez pas.

— Mais je veux que... vous ne me parliez plus de La Grenée; j'en ai assez.

— Cela vous plaît à dire. Les jambes me seront rentrées

dans le corps, j'aurai sacrifié mes yeux et perdu mon temps devant des tableaux qui ne faisaient aucune distraction à ma lassitude, et lorsque je voudrai en parler, vous en serez quitte pour me dire : « Je ne veux pas entendre!... » Il n'en sera rien. Vous saurez donc...

— Je ne veux rien savoir.

— Vous saurez donc qu'il y a une très-modique *Vierge aux Anges*; tête de Vierge d'un petit caractère.

— Je n'entends pas.

— Enfant Jésus de vingt ans.

— Je n'entends pas.

— Point assez de masse, et partant point d'effet. Vous avez beau courir, je vous suivrai. Vous saurez donc qu'à ce *Bain de l'enfant Jésus* (24), la Vierge est manquée, que la position en est mauvaise, qu'elle a la tête et les bras d'une paysanne; que, de la tête aux pieds, son enfant est un morceau de brique, d'un dessin lourd et d'une brique très-égale... Vous bouchez vos oreilles? Je crierai. Sachez qu'à la *Vierge qui fait jouer son enfant et saint Jean avec un mouton*, il n'y a rien, ni grands défauts, ni grandes beautés; qu'on le prendrait pour un morceau d'émail, et qu'en général tous les morceaux de La Grenée en tiennent un peu...

— Vous vous taisez ; Dieu merci, vous avez tout dit.

— Pardonnez-moi; dans l'*Enfant Jésus au bain*, il y a un petit ange tenant une couverture qui est on ne saurait plus joli... Vrai, mon ami, vous êtes injuste. Vous vous en allez au diable; en partant vous me ceignez votre tablier, vous me remettez vos outils, je travaille; et quand vous êtes de retour, vous ne voulez pas jeter l'œil sur ma besogne. Il y a un *Hercule* et une *Omphale*.

— Encore de La Grenée?

— Mais oui; et puis *Trois Grâces*, Thalie, Euphrosine et Aglaé. Je n'aurai pas la cruauté de vous montrer ce que j'aurais conseillé à l'artiste de cacher.

— Voilà qui est honnête.

— Cependant il y a des choses dessinées dans ces *Grâces* que nos jeunes libertins ne dédaignaient pas de regarder, quoique nues. En dépit de Naigeon, celle qui tient une couronne de fleurs est jolie; joli caractère de tête, contour pré-

cieux. Je ne hais pas même celle qui tourne le dos. Ah! pour la troisième qui occupe le milieu, elle est un peu maussade, et il faut que je l'abandonne à tout ce qu'on en voudra dire et faire; les membres sont raides, sa tête est d'une Madeleine, et le tout...

— Et le tout?

— Ah! vous voulez que je parle à présent, et moi, je ne veux plus rien dire.

— Allons, achevez, vous en mourez d'envie.

— Le tout est d'un pinceau sec, d'une couleur lourde, d'un rouge brun, d'une égalité fade; nuls passages, nulles demi-teintes. »

Ce La Grenée est un homme pauvre au milieu de sa richesse; il peint bien, d'une manière franche et nette, il dessine sveltement, sa touche est agréable, mais il ne pense ni ne sent; il n'a point de style, il ne sait peut-être pas ce que c'est; c'est un copiste de nature, froid et monotone; il est avare d'argent et d'idées; toujours les mêmes figures et toujours ressemblantes à deux ou trois modèles connus; il en est là et il ne saurait s'en tirer. Ce peintre ne pourrait-il pas faire du bleu sans bleu, du rouge sans rouge, et rompre ses couleurs davantage? La peau de ses femmes est mate, jamais de sang par dessous, pas une goutte, pas un filet. C'est un excellent maître d'écriture, mais quand il écrit vite, il écrit mal.

Ne vous effrayez pas de la longueur de cette lettre; les autres seront plus courtes ou renfermeront un plus grand nombre de sujets.

Eh bien, vous avez vu notre amie? Toute cette prétendue brouillerie n'était que dans votre tête, qui n'est pas toujours aussi bonne que vous croyez. Lui avez-vous parlé? Veut-elle que je l'aime et que je ne fasse que cela? Cela me convient on ne peut davantage; car c'est, à mon avis, une chose bien douce que de faire son propre bonheur et celui de la plus honnête créature du monde qui en est à la première goutte de plaisir pur. Veut-elle que je travaille? Je travaillerai. Tout ce qu'elle voudra, je le voudrai; cela est bien sûr.

SIXIÈME LETTRE.

AMÉDÉE VAN LOO.

29. LE PORTRAIT DU ROI DE PRUSSE EN PIED[1].

Et vous croyez donc, mon ami, avoir eu tout seul le plaisir de le voir, ce bipède sublime et rare! Détrompez-vous. Tandis que vous causiez avec lui à Potsdam et que, la main sur la conscience, vous lui juriez que nous n'avons nulle antipathie pour la poésie, mais qu'un certain esprit philosophique qui ne se contentait plus de meringues nous avait rendus fort difficiles, nous le contemplions ici tout à notre aise d'après un tableau d'Amédée Van Loo. Voici comme il m'a semblé :

Le corps un peu trop gros pour la tête et pour les jambes, qui m'ont paru grêles; cependant bien d'aplomb; les yeux beaux, mais ardents et sévères; la bouche petite, mais quelque chose de celle du tigre; il fait peur; on n'est pas tenté de l'approcher. Quant au tableau, certes, ce n'est pas un ouvrage sans mérite. Il est bien composé, bien d'accord, d'un coloris vigoureux et sage; la figure est dessinée, cependant un peu de mollesse dans l'attitude; on l'imagine plus noble, plus ferme, plus fière, plus décidée. Le fond trop clair, des tons plus rompus auraient mieux amené la figure en devant, et des touches de lumière sur l'habit plus vives et plus larges en auraient ôté des taches noires qu'on y remarque et qui nuisent à la rondeur de la figure.

30. L'HYMEN VEUT ALLUMER SON FLAMBEAU A CELUI DE L'AMOUR[2].

Sujet allégorique et obscur. O quel Hymen! il est maigre, sec, fluet, épuisé, menu comme une épingle; il sortait des mains de Keyser. Puisque de deux maux il faut choisir le moindre, j'aime mieux le petit Amour qui est à côté. L'artiste

1. Tableau de 7 pieds de hauteur sur 5 de large.
2. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

ne s'est pas douté que le lieu de la scène devait être délicieux, le jour pur et serein, les plantes fleuries, les arbres frais; c'est qu'on laisse toujours la chose qu'on sait et qu'on ferait bien pour celle qu'on ignore, qu'on ne sent pas et qu'on fait mal.

CHARDIN.

Je devrais vous indiquer les morceaux de Chardin et vous renvoyer à ce que j'ai dit de cet artiste dans les Salons précédents; mais j'aime à me répéter quand je loue : je cède à ma pente naturelle. Le bien en général m'affecte beaucoup plus que le mal. Le mal, au premier moment, me fait sauter aux solives; mais c'est un transport qui passe. L'admiration du bien me dure. Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme. C'est le maître à tous pour l'harmonie, cette partie si rare dont tout le monde parle et que très-peu connaissent. Arrêtez-vous longtemps devant un beau Teniers ou un beau Chardin; fixez-en bien dans votre imagination l'effet; rapportez ensuite à ce modèle tout ce que vous verrez, et soyez sûr que vous aurez trouvé le secret d'être rarement satisfait.

31. LES ATTRIBUTS DES ARTS ET LES RÉCOMPENSES QUI LEUR SONT ACCORDÉES[1].

Tous voient la nature, mais Chardin la voit bien et s'épuise à la rendre comme il la voit; son morceau des *Attributs des Arts* en est une preuve. Comme la perspective y est observée! comme les objets y reflètent les uns sur les autres! comme les masses y sont décidées! On ne sait où est le prestige, parce qu'il est partout. On cherche des obscurs et des clairs, et il faut bien qu'il y en ait, mais ils ne frappent dans aucun endroit; les objets se séparent sans apprêt.

Prenez le plus petit tableau de cet artiste, une pêche, un raisin, une poire, une noix, une tasse, une soucoupe, un lapin, une perdrix, et vous y trouverez le grand et profond coloriste.

1. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut. Répétition avec changements de celui fait pour l'impératrice de Russie. Il appartenait à l'abbé Pommyer, conseiller à la grand'chambre du Parlement, honoraire associé libre de l'Académie.

En regardant ses *Attributs des Arts*, l'œil récréé reste satisfait et tranquille. Quand on a regardé longtemps ce morceau, les autres paraissent froids, découpés, plats, crus et désaccordés. Chardin est entre la nature et l'art; il relègue les autres imitations au troisième rang. Il n'y a rien en lui qui sente la palette. C'est une harmonie au delà de laquelle on ne songe pas à désirer; elle serpente imperceptiblement dans sa composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile; c'est, comme les théologiens disent de l'esprit, sensible dans le tout et secret en chaque point. Mais comme il faut être juste, c'est-à-dire sincère avec soi-même, le Mercure, symbole de la sculpture, m'en a semblé d'un dessin un peu maigre, tant soit peu trop clair et trop dominant sur le reste; il ne fait pas toute l'illusion possible. C'est qu'il ne fallait pas prendre pour modèle un plâtre neuf; c'est qu'un plâtre plus poudreux aurait été d'une lumière plus sourde, et plus heureux par les accidents; c'est qu'il y a si longtemps que nous n'avons dessiné une académie, que nous n'y sommes plus, et qu'en sus le dessin de cette figure n'est pas pur. Chardin est un vieux magicien à qui l'âge n'a pas encore ôté sa baguette. Ce tableau des *Attributs des Arts* est la répétition de celui qu'il a exécuté pour l'impératrice de Russie et qui lui est préférable. Chardin se copie volontiers, ce qui me ferait penser que ses ouvrages lui coûtent beaucoup.

32. UNE FEMME QUI REVIENT DU MARCHÉ [1].

Cette cuisinière qui revient du marché est encore la redite d'un morceau peint il y a quarante ans. C'est une belle petite chose que ce tableau. Si Chardin a un défaut, comme il tient à son faire particulier, vous le retrouverez partout; par la même raison, ce qu'il a de parfait, il ne le perd jamais. Il est ici également harmonieux; c'est la même entente des reflets, la même vérité d'effets, chose rare; car il est facile d'avoir de l'effet quand on se permet des licences, lorsqu'on établit une masse d'ombres sans se soucier de ce qui la produit. Mais être chaud et principié, esclave de la nature et maître de l'art, avoir du

1. Répétition avec changements appartenant à M. Silvestre, maître à dessiner des Enfants de France.

génie et de la raison, c'est le diable à confesser. C'est dommage que Chardin mette sa manière à tout, et qu'en passant d'un objet à un autre elle devienne quelquefois lourde et pesante. Elle se conciliera à merveille avec l'opaque, le mat, le solide des objets inanimés ; elle jurera avec le vivant, la délicatesse des objets sensibles. Voyez-la, ici, dans un réchaud, des pains et autres accessoires, et jugez si elle fait également bien au visage et aux bras de cette servante, qui me paraît d'ailleurs un peu colossale de proportion et maniérée d'attitude.

Chardin est un si vigoureux imitateur de nature, un juge si sévère de lui-même, que j'ai vu de lui un tableau de *Gibier* qu'il n'a jamais achevé, parce que de petits lapins d'après lesquels il travaillait étant venus à se pourrir, il désespéra d'atteindre avec d'autres à l'harmonie dont il avait l'idée. Tous ceux qu'on lui apporta étaient ou trop bruns ou trop clairs.

34. DEUX BAS-RELIEFS.

Les modèles de ses deux petits *Bas-reliefs* sont d'un mauvais choix, c'est de la médiocre sculpture ; malgré cela, ils me jettent dans l'admiration. On y voit qu'on peut être harmonieux et coloriste dans les objets qui le comportent le moins. Ils sont blancs, et il n'y a ni noir ni blanc; pas deux tons qui se ressemblent, et cependant le plus parfait accord. Ce Chardin avait bien raison de dire à un de ses confrères, peintre de routine : « Est-ce qu'on peint avec des couleurs? — Avec quoi donc? — Avec quoi? Avec le sentiment... » C'est lui qui voit ondoyer la lumière et les reflets à la surface des corps; c'est lui qui les saisit et qui rend, avec je ne sais quoi, leur inconcevable confusion.

33. UNE HURE DE SANGLIER[1].

Voilà une *Hure de sanglier* de sa façon qui ne me tente pas. Les masses y sont bien, mais la touche en est lourde, les détails y manquent, et les faces de l'animal n'ont ni la facilité, ni la verve que j'y veux.

1. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut, tiré du cabinet de monseigneur le chancelier (de Maupeou, le fils).

35. DEUX TABLEAUX DE FRUITS.

Ses deux tableaux de *Fruits* sont très-jolis. Il ne faut à Chardin qu'une poire, une grappe de raisin pour signer son nom *ex ungue leonem*. Et malheur à celui qui ne sait pas reconnaître l'animal à sa griffe.

37. DEUX TABLEAUX DE GIBIER.

Qu'est-ce que cette perdrix? Ne le voyez-vous pas? c'est une perdrix[1]. Et celle-là? C'en est une encore.

Voilà, mon ami, six lettres et huit peintres d'expédiés. Et dites après cela que je ne suis pas homme de parole!

SEPTIÈME LETTRE.

LA TOUR.

Je sortais du Salon, j'étais fatigué; je suis entré chez La Tour, cet homme singulier qui apprend le latin à cinquante-cinq ans, et qui a abandonné l'art dans lequel il excelle pour s'enfoncer dans les profondeurs de la métaphysique qui achèvera de lui déranger la tête. Je l'ai trouvé payant un tribut à la mémoire de Restout, dont il peignait le portrait d'après un autre de lui dont il n'était pas satisfait. « Oh! le beau jeu que je joue! me dit-il. Je ne saurais que gagner. Si je réussis, j'aurai l'éloge d'un bon artiste; si je ne réussis pas, il me restera celui de mon ami. » Il m'avoua qu'il devait infiniment aux conseils de Restout, le seul homme du même talent qui lui ait paru vraiment communicatif; que c'était ce peintre qui lui avait appris à faire tourner une tête et à faire circuler l'air entre la figure et

1. Une toile analogue a fait partie de la collection de M. le duc de Morny. La phrase de Diderot a été rappelée à ce propos dans le catalogue de l'*Exposition* de 1860 au profit de la caisse de secours des artistes; mais Chardin faisait déjà des perdrix en 1753.

le fond en reflétant le côté éclairé sur le fond, et le fond sur le côté ombré ; que, soit la faute de Restout, soit la sienne, il avait eu toutes les peines du monde à saisir ce principe, malgré sa simplicité ; que, lorsque le reflet est trop fort ou trop faible, en général vous ne rendez pas la nature, vous peignez ; que vous êtes faible ou dur, et que vous n'êtes plus ni vrai ni harmonieux.

La Tour travaillait, je me reposais. En me reposant, je l'interrogeais et il me répondait. Je lui demandai pourquoi, dans un morceau aussi parfait que *la Petite Fille au chien noir* de Greuze[1], où l'on voyait le talent difficile des chairs porté au suprême degré, l'artiste n'avait pas su faire du linge, car le bout de chemise qui couvre un des bras de la figure est un morceau de pierre sillonné en forme de plis. « L'origine de ce défaut, me dit-il, l'est aussi d'une infinité d'autres plus essentiels. Cela vient de ce qu'on prêche de trop bonne heure aux enfants d'embellir la nature, au lieu de la rendre d'abord scrupuleusement. Ils se livrent à ce prétendu embellissement avant de savoir ce que c'est ; en sorte que, quand il s'agit d'imiter servilement, comme il faut s'y résoudre dans les petites choses, ils ne savent plus où ils en sont. »

Je voulus savoir ce qu'il entendait, lui, par *embellir la nature*, et j'eus la satisfaction de voir qu'un homme qui avait vaincu une nature ingrate qui s'opposait à ses progrès, et qui n'avait excellé qu'à force de travail et de réflexion, était précisément dans les mêmes idées que moi.

« Les professeurs de notre école, me dit-il, font deux fautes graves : la première, c'est de parler trop tôt aux enfants de ce principe ; la seconde, c'est de le leur proposer sans y attacher aucune idée ; d'où il arrive qu'entre ces enfants, les uns s'assujettissent en esclaves aux proportions de l'antique, à la règle et aux compas, d'où ils ne se tirent plus et sont à jamais faux et froids ; et que les autres s'abandonnent à un libertinage d'imagination qui les jette dans le faux et le maniéré, d'où ils ne se tirent pas davantage.

« Voici donc ce que j'entends, continua-t-il, par embellir la nature. Il n'y a dans la nature, ni par conséquent dans l'art, aucun être oisif. Mais tout être a dû souffrir plus ou moins de

1. Voir l'article Greuze, même Salon, *quatorzième lettre.*

la fatigue de son état; il en porte une empreinte plus ou moins marquée. Le premier point est de bien saisir cette empreinte, en sorte que s'il s'agit de peindre un roi, un général d'armée, un ministre, un magistrat, un prêtre, un philosophe, un porte-faix, ces personnages soient le plus de leur condition qu'il est possible; mais comme toute altération d'une partie a plus ou moins d'influence sur les autres, le second point est de donner à chacune la juste proportion d'altération qui lui convient; en sorte que le roi, le magistrat, le prêtre ne soient pas seulement roi, magistrat, prêtre de la tête ou de caractère, mais soient de leur état depuis la tête jusqu'aux pieds. Ajoutez à cette étude longue, pénible, difficile, à ce goût, qui n'est pas si déterminé qu'il ne laisse à la fantaisie de l'artiste une assez grande marge, un peu d'exagération, assez pour que la scène et les personnages qui la composent soient merveilleux, et l'on dira de vos figures, comme de celles de Raphaël, que, quoiqu'elles n'existent peut-être nulle part, il semble pourtant qu'on les ait toujours vues...» Vous voyez que c'est là exactement ce que j'établissais dans mon préambule du *Salon de* 1767.

Mais il ne faut vous rien céler. Il me confia que la fureur d'embellir et d'exagérer la nature s'affaiblissait à mesure qu'on acquérait plus d'expérience et d'habileté, et qu'il venait un temps où on la trouvait si belle, si une, si liée, même dans ses défauts, qu'on penchait à la rendre telle qu'on la voyait, penchant dont on n'était détourné que par l'habitude contraire, et par l'extrême difficulté qu'on trouvait à être assez vrai pour plaire en suivant cette route... Autre principe qui, comme vous savez, m'était venu d'instinct, comme vous vous en assurerez en relisant le premier chapitre de mon petit *Traité de peinture*.

Mais venons aux morceaux de cet artiste.

37. PLUSIEURS TÊTES.

Savez-vous ce que c'était? Quatre chefs-d'œuvre renfermés dans un châssis de sapin, quatre *portraits*. Ah! mon ami, quels portraits, mais surtout celui d'un abbé! C'était une vérité et une simplicité dont je ne crois pas avoir encore vu d'exemples : pas l'ombre de manière, la nature toute pure et sans art, nulle prétention dans la touche, nulle affectation de contraste dans la

couleur, nulle gêne dans la position. C'est devant ce morceau de toile grand comme la main que l'homme instruit qui réfléchissait s'écriait : « Que la peinture est un art difficile !... » et que l'homme instruit qui n'y pensait pas s'écriait : « Oh! que cela est beau ! »

C'est évidemment pour faire acte de suzeraineté qu'il avait exposé ces têtes ; c'était pour nous montrer l'énorme distance de l'excellent au bien, et il est sûr qu'au sortir du coin où on l'avait relégué, il était difficile de regarder d'autres ouvrages du même genre.

Mais, puisqu'il me reste du temps et de l'espace, il faut que je me débarrasse, et vous aussi, d'une demi-douzaine de pauvres diables qui ne valent pas ensemble une ligne d'écriture :

D'un Millet Francisque, fort honnête homme, à ce qu'on dit, mais mauvais paysagiste ;

D'un Antoine Le Bel, autre bon homme et autre mauvais paysagiste ;

D'un Hutin[1], dont il y avait deux *Servantes saxonnes* (49) qui n'étaient pas grand'chose, même avec le mérite de venir de loin ;

D'un Perroneau, qui semblait autrefois vouloir être quelque chose, et qui a bien changé d'avis, comme il paraît par trois ou quatre pastels, faibles de couleur, fades et sans effet ;

D'un Valade, dont je n'ai jamais pu découvrir les tableaux, ce qui n'est pas le pis qui me pouvait arriver ; qui n'est pas un peintre pauvre, mais un bien pauvre peintre, parce qu'on ne saurait faire deux métiers à la fois ;

D'un Desportes, le neveu, qui n'a pas jugé à propos de marcher sur les traces de son oncle, qui était un très-habile homme ;

D'un Juliart, qui est bien malheureux de voir la nature comme il la voit, car il est privé d'un grand plaisir, et il fait de bien mauvais ouvrage.

Avec quelque vitesse que j'aie passé sur le ventre à ces gens-là, j'en suis las, mais je vais avoir de quoi me dédommager avec Loutherbourg, Vernet et Casanove. Priez Dieu que le jour

1. Académicien, directeur de l'Académie de peinture de S. A. S. M. l'Électeur de Saxe.

où je vous en entretiendrai je ne sois pas en verve. Bonsoir. Tandis que je vous écris, on mange mon souper sans moi, et je sens que j'ai de l'appétit.

HUITIÈME LETTRE.

VERNET.

Il semble que tous nos artistes se soient cette année donné le mot pour dégénérer. Les excellents ne sont que bons, les bons sont médiocres et les mauvais sont détestables. Vous aurez de la peine à deviner à propos de qui je fais cette observation ; c'est à propos de Vernet, oui, de ce Vernet que j'aime, à qui je dois de la reconnaissance et que je me plais tant à louer, parce que je satisfais mon penchant sans tomber dans l'adulation.

38. PLUSIEURS TABLEAUX DE MARINE ET DE PAYSAGES.

Entre ses compositions vous vous seriez arrêté de préférence devant une *Tempête* et un *Brouillard*. Tous les deux sont d'un faire précieux, d'une extrême vérité et d'un meilleur ton de couleur que les autres, peut-être parce qu'ils ont l'avantage d'avoir été peints par le temps, comme il arrive aux ouvrages des grands coloristes. Vernet est bien avec le temps, qui fait tant de mal à ses confrères. Le reste n'est pas de la force des morceaux dont je vous entretiens, à beaucoup près. Il y a de la mollesse de pinceau et un ton de couleur cru ; les figures, d'une touche toujours légère, y sont quelquefois d'un dessin négligé, les roches d'une même forme ; on y sent la pratique. Ce n'est pas qu'il n'y ait un mérite réel à les avoir faits ; si c'étaient les premiers qu'on vît on en aurait la tête tournée, mais on le compare à lui-même, et c'est lui qui se blesse. Il est bien de peindre facilement, mais il faut céler la routine qui donne aux productions en tout genre un air de manufacture. Ce n'est pas à Vernet seul que je m'adresse, c'est à Saint-Lambert, à Voltaire, à d'Alembert, à Rousseau, à l'abbé Morellet, à moi.

Vernet ne se montre guère sans un *Clair de lune*; il y en avait donc un, et c'était une belle chose. La vérité la plus parfaite, bien que je n'en crusse rien; le contraste et le mélange des lumières de l'astre et du feu merveilleusement entendus; une profondeur de scène! une dégradation! une justesse de ton dans la couleur! Il y avait peu de morceaux aussi parfaits. Si vous y eussiez exigé une touche plus ferme et moins de qualité dans le faire, celui à qui vous l'eussiez dit à l'oreille, qui vous eût entendu et senti, aurait été un homme de l'art, parce qu'il n'y a qu'un homme de l'art qui eût osé hasarder ce souhait.

Ecoutez un fait, mais un fait vrai à la lettre. Il était nuit, tout dormait autour de moi; j'avais passé la matinée au Salon. Je me recordais le soir ce que j'avais vu. J'avais pris la plume, j'allais écrire; j'allais écrire que le *Clair de lune* de Vernet était un peu sec et que les nuées m'en avaient paru trop noires et pas assez profondes, lorsque tout à coup je vis à travers mes vitres la lune entre des nuées, au ciel, la chose même que l'artiste avait imitée sur sa toile. Jugez de ma surprise lorsque, me rappelant le tableau, je n'y remarquai aucune différence avec le phénomène que j'avais sous les yeux : même noir en nature, même sécheresse. J'allais calomnier l'art et blasphémer la nature. Je m'arrêtai et je me dis à moi-même qu'il ne fallait pas accuser Vernet de fausseté sans y avoir bien regardé.

Le *Clair de lune* avait pour pendant un *Soleil nébuleux et couchant* que je choisirais par goût. Il est d'un accord étonnant, c'est le plus beau site; à une certaine distance, c'est l'illusion la plus parfaite; cependant, même forme à toutes les roches; la nature n'a point cette uniformité : elle place de petites choses à côté des grandes; ce sont en elle des formes bizares, irrégulières tant de couleur que d'effet. C'est à regret que j'insiste sur ces minuties; je ne devrais pas les apercevoir devant cette sublime harmonie qui nous enchantait; mais je n'y suis plus, sa magie n'agit pas, et l'absence du charme me rend à toute mon impartialité.

Il y a peu d'artistes qui sachent comme celui-ci disposer des figures dans un paysage et les faire aussi bien; elles sont presque toujours telles que dans les premiers morceaux dont je vous ai parlé, grandes et belles encore dans les autres.

Venons à présent au tableau dont je vous ai déjà entretenu et que je tiens de son amitié. La reconnaissance a eu son moment, il faut que l'équité ait le sien[1]. Je persiste; le ciel, les eaux, l'arbre déchiré, les nues sont de la plus grande beauté, mais je ne m'en impose pas sur le reste. En dépit des attraits de la propriété, je ne suis pas aussi content des roches, de la terrasse et des figures. Les figures sont un peu colossales, je le sens, et il n'y a pas assez de liaison entre elles, elles ne font pas masse; peut-être le moment choisi ne le voulait-il pas. Ce sont des passagers qui s'échappent les uns après les autres d'un vaisseau qui vient d'échouer; les matelots qui sont sur le devant pourraient être sinon plus beaux, plus agissants du moins, occupés à une fonction plus décidée. Après cela j'espère que vous m'en croirez, si je vous dis que le malheureux qui ramasse les débris de ses effets et cet autre qui jette au ciel des regards furieux sont de la vigueur de Rubens. Un autre trouvera la terrasse blanchâtre, trop égale de lumière et de couleur, aux pierres une même forme carrée et le ton du bois pourri. Sans prévention, je suis sûr que le temps, en éteignant l'éclat de la terrasse, lui donnera toute la vigueur qu'on y désire à présent. Je ne puis souscrire à la critique sur la forme et le ton des pierres, parce que c'est l'imitation d'une nature que j'ai tant vue et qu'on ne connaît pas quand on n'a pas habité une contrée de montagnes et de marécages. Ah! si les figures étaient un peu moins fortes! Il n'y a point de remède à cela; mais heureusement je m'accommode à ce défaut.

N'oubliez pas qu'il nous manque huit énormes compositions de Vernet dont ce vilain M. de Laborde nous a privés.

Mais où en suis-je de nos artistes? C'est, je crois, à Roslin.

ROSLIN.

Cet artiste a de la fermeté de pinceau et de la couleur, mais ses attitudes sont guindées, ses têtes sans âme, ses acces-

1. M. Léon Lagrange (*Joseph Vernet*, p. 151) croit pouvoir attribuer le contraste entre ces lignes du Salon de 1769 et le fragment enthousiaste des *Regrets* à cette mention du *Livre de Raison*. « Le 10 décembre 1768, j'ai reçu pour un tableau que j'ai fait pour M. Diderot, 600 livres. » Si l'on veut bien se reporter à

soires placés gauchement et faits sans goût, et pas infiniment d'accord avec le tout. Son *Portrait de l'archevêque de Reims*[1] (39) est beau, très-vigoureux; ç'a été un ouvrage de grande patience; mais c'est surtout à celui de *M. Bertin, ministre*[2] (40) qu'on sent le temps, le travail et la peine. Les détails en sont soignés et rendus avec la plus grande exactitude, mais point d'effet, et sublime pour le raide, l'empesé, la manière dont l'homme se compose devant l'artiste, se compose de la tête, des yeux, de la bouche, du corps, des jambes, des bras et des mains; à proposer comme modèle à éviter aux élèves, à placer devant eux à côté d'un Van Dyck, leçon la plus forte qu'on pût leur donner de la différence de la belle et simple nature et du précieux ridicule. Un autre grand tableau de trois figures, où l'on voit *une Femme, son Beau-frère et son Mari*[3] (41) groupés par l'art au lieu de l'être par une action commune, est un des médiocres de Roslin; point de masses et d'effet, les parties éloignées comme les parties voisines de l'œil; mêmes ombres, mêmes lumières et par conséquent nulle profondeur. L'homme appuyé sur le dos de la chaise de la femme, colossal, mal ensemble; sa tête n'est pas sur ses épaules; les regards de ces figures dispersés; le beau-frère regardant vers la droite, l'homme au gros ventre vers la gauche, et la femme entre deux, ce qui est très-ridicule. Ces personnages ne savent ce qu'ils font : la femme presse d'une main les touches d'un clavecin, sans s'écouter ni être écoutée. Beaucoup d'autres portraits du même peintre dont il faut se taire, parce qu'ils sont d'une même manière, d'attitudes prises évidemment d'après le mannequin; on a prêté cinq ou six fois son visage à l'artiste qui a fini le reste comme il a pu; ni vérité, ni simplicité, ni accord. Un des meilleurs est une jeune fille, la moitié de la tête dérobée par un voile, ce qui lui donne un air très-piquant;

l'avis qui précède ce morceau, t. IV, p. 5, on s'assurera que c'est Diderot qui *a voulu* payer Vernet, ce qui ne permet pas de penser que ce motif ait été pour quelque chose dans son retour à un sentiment plus juste des beautés et des défauts de la peinture de Vernet.

1. Tableau de 6 pieds de haut sur 4 pieds de large.

2. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

3. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 8 pieds 6 pouces de large. Le beau-frère, M. le chevalier Gennings, est seul nommé au livret.

mais c'est moins par ce mérite qu'il vaut que par l'agrément de la couleur, la franchise du pinceau, un peu d'harmonie. On dirait ici que Roslin a tenté au-dessus de ses forces; car ce voile bien imaginé, au lieu de laisser de l'espace et de l'air autour de la tête, fait tache sur la toile et s'y colle.

Il y avait encore du même peintre deux *Morceaux dans le genre historique* (45, 46), deux *Têtes* ou *Études de caractère*, avec un *Buste ou bas-relief en bronze de feu l'abbé Gougenot*; tout cela assez médiocre; c'est qu'il faudrait que chacun se mêlât de ses affaires : laissez le bas-relief à faire à de la Porte ou Chardin, et les études et morceaux historiques à Vien.

DROUAIS.

Il semble qu'après Roslin on devrait se dispenser de parler de Drouais. Le *Portrait de la princesse de Carignan* (59) n'est pas ce qu'il a fait de plus mal; mais ce qu'il a fait de mieux, c'est celui de *l'Archevêque de Rouen* et de *Mademoiselle de Langeac*[1]. Le premier, l'auriez-vous cru? est une très-belle chose, une chose à rappeler le temps de Largillière; bien peint, bien drapé, bien dessiné; rien, mais rien de cette couleur fade et blanchâtre dont l'artiste est prodigue; un ton de couleur très-résolu, avec beaucoup d'harmonie. Toutes ces autres *Têtes* sont de grosses pêches; lumières blafardes, hommes, femmes, enfants, pétris d'une pâte de chanoines, d'un même teint, d'une même chair, d'une même forme. Si je vous dis un mot de ses deux *Portraits*, l'un en homme, l'autre en femme, *de Mme du Barry*[2] (60), c'est que l'original était, il n'y a qu'un instant, la fable de Paris. L'on disait, et c'étaient les gens du monde, qu'ils ne ressemblaient pas et que Mme du Barry était mieux; les artistes ajoutaient qu'il y avait de quoi faire une figure plus agréable; qu'il y avait au *Portrait en homme* une gêne dans

1. Ces portraits étaient, avec d'autres, compris sous le numéro 61.

2. A propos de ces deux portraits, le continuateur de Bachaumont, qui ne les trouve pas réussis, dit : « Ceux qui ont l'honneur de la connaître (Mme du Barry) savent que bien loin de la flatter, comme c'est l'usage, il ne l'a pas rendue dans toute la vérité de ses charmes. Des deux côtés il lui donne également un regard minaudier, appelé par les petits maîtres *regard en coulisse,* qui n'est point du tout celui de cette dame, très-net, très-franc, très-ouvert... Les femmes aiment mieux

l'attitude qu'on peinait à voir, nul ensemble, une tête qui n'appartient pas au corps; et sous ce vêtement, un corps mince, effilé, évidé. L'artiste ne doutait pas que ces deux *Portraits* ne fussent de tous les tableaux du Salon les plus regardés. Il y a donc mis tout son savoir-faire, et s'ils sont mauvais, cela prouve qu'il n'est pas toujours au pouvoir de l'artiste de réussir; les efforts qu'il fait alors, la tâche qu'il s'impose d'avance, sont très-capables d'embarrasser sa tête et de mettre de l'incertitude dans son pinceau : c'est ce qui est certainement arrivé à Drouais, et ce qui aurait pu arriver à un plus grand maître que lui. Cela ne me déplaît pas; c'est un des petits avantages que nous avons sur les grands de la terre; ils gênent les talents qui jouissent avec nous de toute leur liberté. Je suis sûr que si je cède jamais au désir de La Tour, il fera mieux mon portrait qu'il n'a jamais fait celui du roi.

NEUVIÈME LETTRE.

CASANOVE.

Si l'on vous dit que ceux qui se tuent sont fous, n'en croyez rien. Je vous proteste que ce pauvre Desbrosses se possédait, ou jamais homme ne s'est possédé; Caton n'y a pas apporté plus de sang-froid. Il a écrit à plusieurs personnes, et ses lettres ont le caractère qu'elles devaient avoir, selon les personnes auxquelles elles étaient adressées. Comme un homme sage qui part pour un long voyage, il a pourvu à tout : c'est un chef-d'œuvre que le tableau qu'il a laissé de ses affaires.

Le samedi, il s'en vient chez moi, il s'assied et me dit :

en général le portrait en homme, l'autre plaît davantage aux femmes; ce qui a donné lieu aux vers suivants :

Sur ton double portrait, le spectateur perplexe,
Charmante du Barry, veut t'admirer partout;
A ses yeux changes-tu de sexe,
Il ne fait que changer de goût :
S'il te voit en femme, dans l'âme,
D'être homme il sent tout le plaisir;
Tu deviens homme, et d'être femme
Soudain il aurait le désir. »

« Vous m'aviez prophétisé que mon insensé de frère me précipiterait dans un abîme d'où je ne me tirerais pas. Votre prédiction est accomplie ; me voilà donc entre le déshonneur et la mort, et vous pensez bien qu'il n'y a pas à choisir. »

S'il eût parlé de la position d'un autre, il n'aurait eu ni plus de tranquillité ni plus de flegme; son visage ne montrait pas le moindre signe d'altération. Et pourquoi celui qui s'est persuadé de loin que la vie est un mauvais présent, que la mort n'est rien et que le passage se fait sans douleur, éprouverait-il quelque trouble?

Je lui répondis que s'il était affligé de quelque maladie cruelle à laquelle il n'y eût point de remède, nous changerions sur-le-champ de propos, mais que je ne croirais jamais qu'un homme de tête comme lui prît congé pour une affaire d'argent et pour un mal d'opinion. « Quel âge avez-vous? lui demandai-je. — Trente et un ans. — Comment! vous êtes tout jeune, vous avez une connaissance consommée du monde, une activité incroyable, une tête de fer, et vous ignorez la valeur de ces effets qui vous restent? » Vous voyez, mon ami, que je traitais de sa vie comme d'un papier de banque. Je lui représentai que Samuel Bernard, âgé de quatre-vingts ans, était prêt à se dépouiller de toute sa fortune et à être exposé nu dans la rue, au milieu de l'hiver, à la condition de recouvrer sa jeunesse, sûr d'acquérir en peu de temps une richesse double de la sienne. « Il faut, monsieur, ajoutai-je, soustraire à vos créanciers une somme modique, se jeter dans une chaise de poste et s'en aller ailleurs chercher une autre fortune. Vous la trouverez, et dans dix ans vous aurez satisfait à tous vos engagements passés, vous serez riche et vous rendrez grâce au hasard qui vous aura conduit chez moi pour y perdre une idée funeste. » Je lui citai l'exemple d'un homme de ma connaissance qui avait été ruiné trois fois; il sourit, et nous causâmes de choses tout à fait étrangères à sa position, et lui avec autant de jugement et de sang-froid que moi. On m'avertit qu'on a servi ; je l'invite, il me refuse; nous nous séparons, et j'apprends à l'instant qu'il s'est cassé la tête d'un coup de pistolet. La mienne en était tout à fait dérangée ce matin ; mais je viens de me tranquilliser un peu sur l'assurance qu'on m'a donnée qu'il était tombé mort sur le coup. On l'a trouvé la tête penchée sur sa table, devant un portrait du roi de Prusse.

Oh! les pauvres machines que nous sommes! C'est Casanove qui le dit. Un Dieu tient notre destinée cachée dans une nuit obscure : *Caliginosa nocte premit Deus et ridet.* Le beau passe-temps pour un être bienfaisant! Un jour cet artiste, sortant de table avec ses amis, se soulageait d'un petit besoin dans un coin; un des convives, pressé du même besoin, lui demande place, il se range; une cheminée tombe et écrase celui à qui il avait cédé la place qu'il occupait; ce qui lui a appris à se moquer de l'avenir et surtout à être poli. En vérité cette philosophie est presque aussi bonne que ses tableaux, qui étaient pourtant merveilleux cette année. Le nombre n'en était pas grand : *deux sujets de chasse*[1] (64); *un grand paysage*[2] (65) *et trois petits*[3] (66), et voilà tout.

Tenez, mon ami, mon gros épicurien Casanove est un grand peintre, un homme étonnant. Ce n'est pas tout à fait le sentiment de notre ami de la cour de Marsan, qui s'y connaît mieux que moi, mais qui n'a pas vu ses tableaux de ce dernier Salon. Si vous rencontrez jamais les deux *Sujets de chasse*, ne les quittez pas; regardez-les, regardez-les longtemps, et lorsque vous croirez avoir assez accordé à votre admiration, vous vous serez trompé et vous y reviendrez. Comme l'œil s'y repose agréablement, surtout après s'être si fatigué et si déplu ailleurs! Si ces deux tableaux m'appartenaient et que l'indigence disposât de mes effets, les deux Casanove déménageraient les derniers. Écoutez-moi bien et gardez-vous de hocher du nez : il n'y a ni peintres présents ni peintres passés qui colorient mieux, qui sentent mieux l'harmonie et les beaux effets. Je n'ai jamais rien vu, mais rien qui m'ait plus attaché que le ciel de son *Soleil couchant.* Comme il est chaud et doré, sans être ni rouge ni jaune! Il régnait dans l'autre, qui est un *Ciel du matin,* un ton argentin et léger que vous ne verrez que là. Ses figures sont heureusement disposées et d'une touche, d'un esprit fort supérieurs à son élève.

Approche, Loutherbourg, et dis-nous à présent, si tu l'oses,

1. Tableaux de 5 pieds de large sur 3 pieds 6 pouces de haut, appartenant à Mme la marquise de Langeac.

2. Tableau de 3 pieds de haut sur 2 pieds de large.

3. Tableaux de 8 pouces de haut sur 1 pied de large, appartenant à M. De Selle, trésorier de la marine.

que ton maître te devait le mérite de ses compositions. Casanove, c'est ainsi qu'il convient d'humilier l'envie. Cache-toi, Loutherbourg! Tu nous as montré de très-belles choses assurément; mais, à ta place, je serais moins vain de ta dernière *Tempête,* quelque sublime qu'elle soit, que honteux d'une calomnie aussi fortement repoussée. Sous ces deux Casanove on avait placé deux Loutherbourg, et l'on disait : « Voilà le maître, voilà l'écolier! » Sois satisfait, Casanove, jouis ; il fallait que le moment de ta vengeance arrivât, et il est venu.

Loutherbourg a un grand talent, je ne lui refuse pas même du génie; mais voyez et comparez. Si vous vous attachez à la couleur et au faire, l'un vous paraîtra sec et lourd, l'autre gras et léger ; le premier, opaque, gris et également fait partout; le second, transparent, varié, d'une touche franche et large, et négligé quand il faut. Loutherbourg, que murmures-tu entre tes dents? Je t'entends, tu t'adresses à ces terrasses, tu les trouves brunes, un peu trop monotones; tu demandes à ces arbres plus de mouvement et de profondeur ; tu voudrais que ces masses qui doivent saillir en devant fussent plus éclairées, et que celles-ci, qui doivent s'enfuir vers le fond, fussent plus sourdes. D'accord; mais, *médecin, guéris-toi toi-même;* homme, pardonne à l'ouvrage de l'homme une imperfection, et ne corromps pas la pureté de mon plaisir par tes observations amères et jalouses. Nous souffrons tous les deux, mais ton malaise n'est pas le mien.

Le grand *Paysage* de Casanove est bon, mais je ne le mets pas sur la ligne des deux précédents; les arbres en sont d'un vert trop égal; la tête d'une femme qu'on voit auprès d'une vache est mauvaise; mais, en revanche, les figures du fond et le lointain sont admirables.

Le paysage en hauteur est de la plus belle couleur et d'un faire très-spirituel.

Je ne vous dis rien de deux petits restes de palette qui ne sont pas de l'étendue des précédents, mais qui n'en valent pas moins.

Ce peintre est un de ceux qui se soutiennent le mieux, et il fait peu de choses médiocres.

Allons, mon ami, gagnons pays; passons à un autre artiste, à Roland de la Porte.

ROLAND DE LA PORTE.

70. DÉSORDRE D'UN CABINET[1].

Dans son *Désordre d'un cabinet*, il y a des choses bien rendues; on y trouve de la vérité. C'est une malheureuse victime de Chardin. Ceux qui ont bien vu celui-ci sont très-difficiles; ils disent à Roland de la Porte : « Vous vous croyez tout contre et vous avez raison; mais vous ne franchirez peut-être jamais ce maudit petit échelon. Votre façon de peindre est encore mesquine; vous n'êtes pas harmonieux, vous n'imitez pas de génie, on sent la fatigue de votre pinceau. Votre tableau *au pâté et au gigot* [2] est attrayant pour un peuple qui a faim; mais votre gigot n'est pas mortifié, les chairs n'en sont pas affaissées, la graisse flétrie : il vient d'être détaché du crochet de la boucherie. Un gourmand vous dira qu'il est dur; des gens affamés n'y regardent pas de si près; mais nous avons bien dîné, et nous trouvons que ce morceau tant regardé manque d'effet. »

Encore un peu de courage, mon ami. Après Baudouin je vous fais grâce.

DIXIÈME LETTRE.

BAUDOUIN

Il y avait de cet artiste une suite de *Feuillets d'un livre d'épîtres et d'évangiles pour la chapelle du roi* (67), un tableau intitulé : *le Modèle honnête* (68), et *quelques morceaux à gouache* (69).

L'ami Baudouin, vous regardez trop votre beau-père, je vous l'ai déjà dit, et ce beau-père est le plus dangereux des modèles; c'est une chose que je vous ai dite encore; mais vous ne tenez aucun compte de mes avis. On peut se ren-

1. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 pieds de large.

2. N° 71. Plusieurs tableaux sous le même numéro.

contrer, dites-vous, mais non pas sans cesse et toujours nez à nez. A votre place, j'aimerais mieux être un pauvre petit original qu'un grand copiste ; c'est ma fantaisie et ce n'est peut-être pas la vôtre : maître dans ma chaumière plutôt qu'esclave dans un palais. Vous n'êtes pas sans éclat, vos *Feuillets d'évangiles* ne manquent pas de couleur ; mais il n'y a dans vos figures ni ensemble ni dessin, pas une qui n'ait quelque membre disloqué et qui n'invoque Botentuyt [1] ; ce sont ici des têtes trop grosses, là des cuisses trop courtes; votre style est plat comme votre toile. Et puis votre couleur, qui appelle d'abord, paraît ensuite dure et sèche. Ce *Modèle honnête* est plus vôtre, il y a plus de correction, mais la couleur en est fade. Le linge dont cette fille s'enveloppe étend très-bien la lumière, mais pourquoi ne l'avoir pas fait plus grand et plus de goût? Vous courez à toutes jambes après l'expression, que vous n'atteignez pas; vous êtes minaudier, maniéré, et puis c'est tout. Pour s'allonger, on n'est pas grand. Et puis ce sujet, de la manière dont vous l'avez traité, est obscur; cette femme n'est pas une mère [2], c'est une ignoble créature qui fait quelque vilain commerce. On n'entend rien à tout ce mouvement dans une scène pathétique et de repos. Une jeune fille toute nue, assise sur la sellette de l'artiste, la tête penchée sur une de ses mains, laissant échapper de ses yeux baissés deux larmes, son autre bras posé sur les épaules de sa mère, ses haillons épars en désordre à côté d'elle, cette mère honnête et déguenillée se cachant le visage de son tablier, le peintre suspendant son ouvrage et attachant ses regards attendris sur ces deux figures, et tout était dit. Croyez-moi, abandonnez ces sortes de sujets à Greuze.

Je ne sais, mon ami, quelle teinte aura cette lettre. Ce malheureux Desbrosses ne m'est pas sorti de devant les yeux, je le vois encore et j'en frémis. Je l'ai connu chez Mme Therbouche; il fut le héros d'une certaine mystification que vous devez savoir. L'artiste prussienne et lui s'étaient rencontrés dans une cour d'Allemagne. Il nous l'avait amenée après avoir circulé

1. Chirurgien célèbre.

2. Voir le conseil donné à Greuze, *Salon de 1767,* ci-dessus, p. 74. Ce tableau a été retiré de la vente Testard (1776) à 1,750 livres. Il a été gravé par Moreau le jeune.

dans plusieurs États où il avait montré beaucoup de capacité; il s'était fait agent de change par intérêt pour sa famille et par tendresse pour quatre sœurs qu'il soutenait avec décence. Comme le besoin était urgent, il s'était associé une douzaine d'hommes qu'il appelait ses *apôtres*. Ces apôtres-là étaient des gens de rien qu'il avait répandus en différentes places où il leur avait créé le fantôme d'un grand crédit. A l'aide du mystère le plus profond, on s'adressait à ces apôtres-là pour savoir qui était leur maître et au maître pour savoir qui étaient ces apôtres; ils répondaient les uns des autres, ils en imposaient tous par l'image du faste. Il leur envoyait de son papier afin qu'il lui revînt par des intermédiaires, et il y faisait toujours honneur. Cette manœuvre lui coûtait quelques milliers d'écus qu'il retrouvait au double et au triple sur le crédit qu'il se faisait à lui-même et à ses sous-agents. « J'étais en chemin d'une fortune immense fondée sur rien, me disait-il deux jours avant sa mort; mon frère, mon insensé de frère a tout renversé. » Il n'était pas sans inquiétude sur le sort de ses *apôtres*. La Prussienne, dont le comte de Schullembourg et vous m'aviez embâté, lui a coûté un argent infini. Sa mort l'aura soulagée d'une dette assez considérable. J'ai de lui une lettre où vous trouverez des vues d'une politique machiavélienne et profonde; quelque jour je vous en ferai part. Il était noble, grand, généreux. Un peu obscur dans son expression, il était vaste dans son coup d'œil. Il était connu de notre ministère, qui le craignait; on avait empêché de violence son expatriation.

Bonsoir, mon ami. Mille remercîments de ma part pour la pacotille de musique, sans préjudice des actions de grâces de ma fille. Je lui ai lu votre billet, et elle en a été touchée autant que le dérangement de sa santé le lui a permis. Elle est très-pressée de vous rendre le témoin de ses progrès dans la science de l'harmonie[1]; les suffrages qu'elle ambitionne, ce sont ceux qu'on obtient difficilement. Bonsoir encore. Quoique je sois fatigué, je m'attends à une mauvaise nuit.

1. Elle recevait à ce moment les leçons de Bemetzrieder que nous lirons plus loin, t. XII, rédigées par Diderot.

ONZIÈME LETTRE.

BELLENGÉ.

Lorsque je vois des enfants entraînés par une pente invincible, en dépit de l'indigence, des distractions d'un autre état, de la sévérité des maîtres, de la répugnance des parents, vers une science ou vers un art dans lequel ils ne sont à la fin que des hommes médiocres, je me demande : « Qu'est-ce donc que le génie? à quels caractères le reconnaît-on? » Je suis tenté de croire que ces êtres-là étaient destinés à donner naissance à la chose, quoique incapables de la porter à un certain degré de perfection. Nés quelques siècles plus tôt, ils auraient laissé un nom célèbre, le nom d'inventeurs; aujourd'hui ils vivent et meurent ignorés. C'est qu'il est peut-être plus difficile, quoique moins glorieux, de porter à un pas plus loin une science qu'une longue suite d'hommes ont cultivée que de lui faire faire le premier pas, et cela, sans entrer dans l'examen des causes accidentelles qui l'ont suggéré et qu'on doit plutôt regarder comme un bonheur que comme un mérite. Concluez de là que la célébrité dépend beaucoup du moment où l'on paraît sur la scène du monde, et que l'homme de génie et l'inventeur sont deux hommes très-différents. D'Alembert n'eût peut-être jamais fait les *Éléments* d'Euclide. Euclide n'eût peut-être jamais entendu les ouvrages de d'Alembert. Dibutade n'eût peut-être jamais dessiné une académie comme Van Loo. Van Loo n'eût peut-être jamais pensé, comme Dibutade, à suivre les limites d'une ombre. Et ne confondons jamais l'attrait avec le talent. On a rarement du talent sans attrait, et il y a mille exemples de l'attrait le plus violent et du plus mince talent. J'en appelle à tous ces hommes qui forcent les portes de nos Académies par un premier morceau qui promet, et qui sont arrêtés tout court. Tel est le peintre Bellengé; prenez son mauvais tableau de mauvais *Fruits* passés[1] (72), et comparez-le à son tableau de réception.

1. Tableau de 3 pieds 7 pouces de haut sur 2 pieds 8 pouces de large.

LE PRINCE.

Tel est Le Prince même, dont, à vous parler vrai, je n'ai vu jusqu'à présent d'autre composition estimable que son *Baptême russe*. Qu'est-ce que ce *Cabak ou espèce de guinguette aux environs de Moscou*[1] (74). Beaucoup de mouvement, beaucoup d'objets, beaucoup de scènes diverses, une multitude infinie de figures; mais tout est croqué; nulle image; le plus grand et le plus bel hymne qu'on pût chanter à l'honneur de Teniers. Que seraient-ce que les tableaux si vantés de ce dernier sans le mérite de l'exécution? Rien ou fort peu de chose. Sachez donc, monsieur Le Prince, que quand on fait un *Cabak* il faut le finir. Voilà un *Drogman du roi de France*[2] (75) et *Une Russe qui joue de la guitare*[3] (76) que Juliart dédaignerait : or, je vous laisse à penser ce que c'est qu'un tableau dédaigné par Juliart. Tout est ébauché et faible dans la *Danse russe* (77) et la *Balançoire à la manière de ces peuples* (78). Le Prince a son papier bleu ou sa toile devant lui; il prend son crayon ou son pinceau et il se dit : « Que ferai-je? Ma foi, je n'en sais rien... » Et tout en se faisant ce monologue il exécute les premiers linéaments d'une figure, il en place une seconde à côté de celle-là, puis une troisième; il résulte de là je ne sais quoi qui vaudrait peut-être quelque chose si l'artiste s'en donnait la peine; mais le courage lui manque, et après avoir usé beaucoup de couleurs et employé beaucoup de toile, il n'a rien fait.

On cherchait depuis longtemps un moyen d'imiter le lavis, soit au bistre, soit à l'encre de la Chine. Le Prince y a singulièrement réussi, et les vingt-neuf estampes[4] (79) qu'il a exposées sont à faire illusion, on ne les prendrait jamais pour un effet de la gravure et d'un procédé particulier.

1. La situation de cette grande ville présente souvent la variété de nations et d'ajustements que l'on peut remarquer dans ce tableau. (*Note du Livret.*)

2. Tableau de 1 pied de haut sur 10 pouces de large.

3. Tableau de 1 pied de haut sur 10 pouces de large.

4. Ce procédé de gravure a été employé par Le Prince, pour un album de types russes fort curieux. Il a servi aussi à l'illustration de divers ouvrages.

GUÉRIN.

J'espère que vous me permettrez bien de compter Guérin parmi les dupes malheureuses de cette impulsion fausse ou vraie de la nature qui jette les hommes dans une profession où il n'y a nul honneur et très-peu de profit à faire pour eux. Les *deux sujets de fantaisie*[1] (80) qu'il a peints pour votre chancelier, l'abbé de Breteuil, ne sont que des jolis riens. Je me tais sur son *Concert*[2] (81) et sur ce *Jeune homme qui parle science avec une demoiselle* (82). Je ne conçois pas comment M. Dutartre, qui a, dit-on, de très-beaux tableaux et la prétention de s'y connaître, garde cela dans son cabinet. *Le Portrait de* je ne sais quelle *femme en Diane accompagnée de ses nymphes et chassant le cerf aux abois* (83) est mauvais.

ROBERT.

Si je vous faisais passer en revue toutes les compositions de Robert je ne finirais pas. C'est un peintre assurément que ce Robert; mais il fait trop facilement, ses morceaux sentent la détrempe; leur mérite principal est d'offrir des points de vue et des fabriques antiques. Il n'excelle pas pour la figure; ses arbres sont lourds, et en général le choix de ses accessoires pourrait être meilleur. Négligez, s'il vous convient, son *Port orné d'architecture*[3] (84), quoiqu'il appartienne à un ministre qui peut se procurer de belles choses sans s'appauvrir; passez devant son imitation des *Portiques, galeries et jardins, tels qu'on en voit autour de Rome*[4] (85). parce que ce tableau appartient à un autre ministre qui ne mérite pas mieux que cela; devant sa *Cascade du belvédère Pamphile à Frascati*[5] (86), parce que

1. Tableaux d'environ 15 pouces de hauteur, appartenant à M. l'abbé de Breteuil.

2. Tableau de 14 pouces de haut sur 10 pouces de large.

3. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut appartenant à M. le duc de Choiseul.

4. Tableau de 7 pieds 6 pouces de large sur 5 pieds 6 pouces de haut, appartenant à M. le comte de Saint-Florentin.

5. Tableau de 15 pouces de haut sur 1 pied de large, appartenant à M. le marquis de Seran.

je la trouve froidement touchée. Mais regardez avec attention les *Restes d'un escalier antique*[1] (87), les *Ruines du vestibule d'un temple*[2] (88), la *Pièce d'eau environnée de galeries*[3] (89), la *Maison de campagne du prince Mattei*[4] (92), le *Paysage avec des monuments* (93)[5], ma foi, la plupart des autres parce qu'ils sont beaux. *Les dessins coloriés de paysages, de jardins, de temples et autres édifices antiques et modernes de Rome* (98) ont de l'effet, de la verve, et sont très-précieux.

J'allais entamer Loutherbourg, mais je n'en ai ni le temps ni la place. Un bout de page n'est pas assez pour celui-ci ; et ma fille, qui se trouvera mal tout à l'heure, de son dîner, ne veut pas attendre plus longtemps. Mais après dîner? me direz-vous. Après dîner je vais chez Briasson pour tâcher d'accommoder le procès de Luneau de Boisjermain avec les libraires, et empêcher que cet homme, dans les affaires duquel ils ont mis le feu, ne mette à son tour le feu dans les leurs. Savez-vous bien que ce diable d'homme vient de faire un tableau de frais, dépenses et conditions de l'*Encyclopédie* dont le résultat est que les libraires ont volé 174 livres à chaque souscripteur, somme pour laquelle ils vont être assignés, ce qui les mènerait à une restitution générale d'environ six cent mille francs? Je n'aime pas ces gens-là; malgré cela, je désire de tout mon cœur de les engager à quelque accommodement qui leur épargne une dernière fâcheuse affaire. Je vous dirai demain quel aura été le fruit de ma mission[6].

1. Tableau de la même dimension que le précédent, et appartenant à M. le marquis de Seran.

2. Tableau de 20 pouces de haut sur 16 de large, appartenant à M. Hennin, résident de France à Genève.

3. Tableau de la même dimension que le précédent, et appartenant au même personnage.

4. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 18 pouces de haut.

5. Tableau de 2 pieds 3 pouces de large sur 18 pouces de haut.

6. Cette affaire dura plus longtemps que ne le supposait Diderot, qui eut à subir à cette occasion, quoiqu'il ne fût pas mis en cause directement, bien des tracasseries. On l'accusa d'avoir trahi les intérêts des libraires, en fournissant des armes à Luneau de Boisjermain, puis de s'être retourné contre celui-ci, moyennant une bonne somme d'argent payée par les libraires. On trouvera un écho de ces disputes dans sa *Corres ndance.*

DOUZIÈME LETTRE.

LOUTHERBOURG.

Malgré la sortie vigoureuse que j'ai faite contre Loutherbourg à l'article Casanove, cela ne m'empêchera pas de convenir que c'est un grand artiste. Voulez-vous que je vous dise bien franchement ce que je pense du démêlé de ces deux peintres? Casanove est un gros épicurien, un peu libertin, aimant le repos et l'argent; il avait dans son atelier un élève dont il connaissait l'habileté et à qui il confiait le soin de finir ses tableaux. L'élève, jeune, étourdi et vain, sorti de dessous l'aile de son maître, enflé de ses premiers succès, reçu à l'Académie, applaudi au Salon, laissa croire des secours qu'il donnait à Casanove tout ce qu'on voulut.

Loutherbourg travaille avec une célérité inconcevable et travaille bien. Son *Mistral* ou *Marine par un vent frais*[1] (101), sa *Tempête*[2] (100), sa *Carène et Entrée d'un port*[3] (99), son *Paysage au soleil couchant* (103), sa *Grande Tempête en pleine mer* (102), sa *Marine au soleil couchant*[4] (105), sa *Tempête avec un coup de tonnerre* (104), son autre *Tempête par un grain de vent*[5] (107), ses *Bergers avec un troupeau poursuivis par des maraudeurs*[6] (106), ses *Pèlerins d'Emmaüs*[7] (108), son *Matin* et son *Soir*[8] (110), son autre *Soir* et son autre *Matin*[9] (109), ses *Paysages avec animaux*[10] (112). son *Paysage au soleil*

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 21 pouces de haut, appartenant à M. le duc de Piquigny.

2. Tableau de la même dimension que le précédent, et appartenant au même personnage.

3. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 21 pouces de haut, appartenant à M. le duc de Piquigny.

4. Ces 3 tableaux sont de 2 pieds 6 pouces de large sur 21 pouces de haut.

5. Ces 2 tableaux ont 2 pieds 6 pouces de large sur 21 pouces de haut.

6. Tableau de 29 pouces de large sur 23 pouces de haut.

7. Tableau de 22 pouces de large sur 16 pouces de haut.

8. Tableau de 13 pouces de large sur 9 pouces de haut.

9. Tableau de 22 pouces de large sur 19 pouces de haut.

10. Tableau de 25 pouces de large sur 22 pouces de hauteur.

couchant (111), le *Goûter des deux amis au retour de la chasse* [1] (113), son *Départ pour la chasse au vol* [2] (114), tout cela est fort beau ; il n'y a que du plus ou moins. En général il n'est pas aussi harmonieux que Casanove, ni aussi facile et aussi vrai que Vernet ; il outre pour être vigoureux ; il n'y a pas assez d'air entre ses figures, mais tout cela est racheté par tant d'autres qualités ! Le Salon tirait à sa fin, il avait recueilli une assez bonne provision d'éloges, lorsqu'on vit paraître sur le chevalet une dernière composition, ou qui n'était pas encore achevée lorsque l'exposition s'ouvrit, ou qu'il avait mise en réserve par politique, afin de nous rassembler tous autour de lui lorsque nous serions las de regarder les autres. C'était une *Tempête* ; ah ! mon ami, quelle tempête ! Rien de plus beau que des rochers placés à la gauche, entre lesquels les flots allaient se briser en écumant ; au milieu de ces eaux agitées, on voyait les deux pieds d'un malheureux qui se noyait attaché aux débris du vaisseau, et l'on frémissait ; ailleurs le cadavre flottant d'une femme enveloppée dans sa draperie, et l'on frémissait ; dans un autre endroit, un homme qui luttait contre les vagues qui l'emportaient contre les rochers, et l'on frémissait ; sur ces rochers, des spectateurs peignant bien la terreur, surtout le groupe ménagé sur la pointe du rocher le plus avancé dans la mer. Je ne vous dirai pas que ces figures fussent aussi vigoureuses, aussi correctes, aussi grandes que celles de Vernet, mais elles étaient belles. Pour le ciel, ma foi, c'était à s'y tromper pour la verve et la légèreté. Ce Loutherbourg est le meilleur que j'aie vu ; c'est, je crois, vous en dire assez de bien. Ah ! si jamais cet artiste voyage et qu'il se détermine à voir la nature !...

FEU AMAND.

Il m'a pris ici une bonne fantaisie, c'est de sauter tout de suite à Greuze, de vous dire un mot de nos sculpteurs et de vous souhaiter le bonsoir ; mais je me suis ravisé, je ne sais trop pourquoi. Je me suis rappelé un *Magon, frère d'Annibal, après la bataille de Cannes, demandant de nouveaux secours au sénat*

1. Tableau de 24 pouces de large sur 43 pouces de haut.
2. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de hauteur.

de Carthage[1] (115), morceau d'un bon style, bien composé ; on enfonçait dans la scène ; il y avait de l'expression dans les figures, de l'air, mais un air épais qui donnait à la composition un caractère de vétusté ; la lumière tombait juste sur les objets, mais ne les pénétrait pas. Ce tableau était d'Amand, artiste à regretter, à ce qu'ils disent, quoique je n'aie jamais rien vu de lui que des choses qui annonçaient une chaleur mal réglée.

BRIARD.

Je me suis rappelé une *Naissance de Vénus*[2] (116) de Briard, et il me semble que je la vois encore, cette Vénus. Miséricorde ! quel ventre ! quelle hanche ! et l'énorme derrière, et les cuisses exostosées d'une autre figure de femme posée sur des nuages qui avaient la complaisance de la porter ! Et puis un ton faux et rougeâtre de couleur. Une *Mort d'Adonis*[3] (117), plate, froide et léchée comme une miniature, et une *Madeleine pénitente*[4] (118) peinte avec de l'ocre, la plus insipide pénitente qu'on pût imaginer.

BRENET.

Je me suis rappelé une grande et lourde *Vérité*[5] (119) de Brenet, dévoilée par un petit *Temps* tout jeune, qui n'était pas âgé de huit ans. Une *Étude qui visitait le Génie pendant la nuit*, sujet sublime où il y avait sur le devant, dans la demi-teinte, un très-beau marmot bien peint. L'Étude était maigre, sèche, longue et mauvaise ; la figure du Génie était bien éclairée ; en général, ce morceau m'a paru fort au-dessus de l'artiste, d'un faire tout voisin d'un grand maître ; le conseil d'un ami était presque la seule chose qui y manquât. Je me suis rappelé, et tout de suite, un petit *Anachorète en médi-*

1. Ce tableau est son morceau de réception à l'Académie. — L'esquisse avait été exposée au Salon précédent.

2. Tableau de 9 pieds 2 pouces de haut sur 8 pieds 3 pouces de large.

3. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 pieds de large.

4. Tableau de 22 pouces de haut sur 18 pouces de large.

5. Tableau de 13 pieds 8 pouces de haut sur 6 pieds 3 pouces de large, destiné à l'une des chambres du Parlement de Douai.

tation[1] (120), sentant d'une lieue à la ronde le séjour d'Italie, bien dessiné, colorié avec une extrême vigueur, très-beau et digne de Van Loo ou de tout autre maître même plus fort; à cela près que la tête en était un peu faible. Une *Æthra montrant à son fils Thésée le lieu où son père avait caché ses armes*[2] (122), suavement fait, harmonieux; l'Æthra, noble de position, bien drapée, belle, malgré le mauvais choix de ses bras; le Thésée très-beau, quoiqu'un peu incorrect de dessin; morceau de réception qui en valait bien un autre.

LÉPICIÉ.

Je ne me suis rien rappelé de Lépicié; mais je lis sur mon livret : 123. *Adonis changé en anémone par Vénus*[3], et vis-à-vis : « Vénus mesquine, singulièrement contournée, et Adonis livide, dont on aurait pu dire comme de Lazare : *Jam fœtet.* »

124. *Achille instruit dans la musique par le centaure Chiron*[4], et vis-à-vis : « Que diable tout cela veut-il dire? Quelle foule de figures insignifiantes! Qui a jamais fait un centaure blanc comme un poulet? Il a certainement les cuisses cassées; il est vrai que Cochin dit que c'est une peccadille qui ne vaut pas la peine d'être relevée. »

125. Une *Peinture*[5] et (126) une *Architecture*[6], et vis-à-vis : « Que j'aime mieux à Cochin qu'à moi, quoique le ton de la couleur en soit assez agréable. »

127. Une figure de l'*Étude*[7]; et vis-à-vis : « Bien. »

128. Une *Visitation*[8], et vis-à-vis : « Excellente esquisse. »

1. Tableau ovale de 14 pouces de haut sur 16 pouces de large.

2. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut. — Est aujourd'hui au Louvre, n° 51 de l'École française.

3. Tableau de 4 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut; destiné à décorer le nouveau pavillon de Trianon.

4. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds 6 pouces de haut; morceau de réception à l'Académie.

5. Tableau peint sur bois de 4 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds et demi de large, appartenant à M. Cochin, secrétaire de l'Académie.

6. Tableau de même dimension que le précédent, et appartenant au même personnage.

7. Tableau de 17 pouces de haut sur 14 pouces de large.

8. Tableau de 21 pouces de haut sur 1 pied de large, exécuté en grand dans le chœur de la cathédrale de Bayonne.

129. Deux *Études de tête*, l'une d'*une jeune fille*, l'autre d'*une paysanne*, et vis-à-vis de la première : « Rien »; vis-à-vis de la seconde : « Planche de bois barbouillée sèchement et rouge. »

130. Un *Repos de soldats*, et vis-à-vis : « Bon à garnir l'entre-deux des croisées et autres endroits obscurs. »

Il faut être vrai, mon ami, et vous donner en même temps un excellent exemple de la manière dont on est diversement affecté d'un même morceau en différents instants. Relisez les lignes qui précèdent sur la *Naissance de Vénus* de Briard; j'en dis le diable : c'est le jugement d'un de mes livrets; et voici le jugement d'un autre de mes livrets : « Assez agréable, quoique la composition en soit arrangée; la Vénus d'un dessin assez fin... » D'un dessin assez fin! voilà ce qui me confond, car il est écrit ainsi, et je ne me trompe pas. Il y a ensuite : « Mais d'une attitude académique et recherchée... » Et puis ayez quelque confiance dans mes connaissances dans l'art, et prêchez-moi, si vous l'osez, de publier mes réflexions. Il faut pourtant vous expliquer la contradiction très-réelle de ces deux jugements : c'est qu'il y avait un point de vue sous lequel la Vénus de Briard avait tous les défauts que je lui reproche, et un autre point de vue sous lequel elle ne les avait plus. Ainsi, cette figure était-elle bonne, était-elle mauvaise? Ma foi, je n'en sais rien. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il y a pour les objets les plus agréables en nature des aspects tout à fait ingrats; en serait-il de même pour ces objets imités par l'art? Tout ce dont je puis vous répondre c'est que mes deux livrets disent vrai tous les deux et que, dans un certain point, la Vénus de Briard avait un ventre et une hanche énormes : la droite; et que dans un autre point ce ventre et la même hanche étaient très-bien. De quel point la fallait-il juger? C'est ce que j'ignore. Pour être irréprochable, une figure doit-elle l'être de tout côté? Un meilleur connaisseur de Nature ne m'aurait-il pas dit que pour être purement et finement dessinée il fallait que, de l'endroit où je la regardais, cette Vénus eût les défauts que je lui reprochais, parce que si de là elle n'avait pas ces défauts, elle manquerait de la belle et de la juste conformation que je lui trouvais, regardée d'ailleurs? Ah! mon ami, quelle question! Il n'y a qu'un grand artiste ou mon expérience sur un grand nombre de tableaux qui puisse m'en tirer.

O la sotte condition des hommes! Mariez-vous, vous courez le risque d'une vie malheureuse; ne vous mariez pas, vous êtes sûr d'une vie dissolue et d'une vieillesse triste. Ayez des enfants, ils sont plats, sots, méchants, et vous commencez par vous en affliger et finissez par ne plus vous en soucier. N'en ayez point, vous en désirez. Ayez-en d'aimables, le moindre accident qui leur survient vous trouble la tête; vous vous levez du matin, vous vous asseyez à votre bureau pour travailler, rien ne vous vient; et voilà précisément le rôle que je fais. Voyons pourtant.

TARAVAL.

131. LE TRIOMPHE DE BACCHUS[1].

L'Académie de peinture, trop étroitement logée, ne savait plus où placer ses tableaux et ses statues; elle a sollicité l'immense galerie d'Apollon, cette galerie où, malgré la perte de la couleur et le désaccord général, les *Batailles d'Alexandre*, peintes par Le Brun, sont encore les plus beaux tableaux que nous ayons. Il restait au plafond de cette galerie quelques places qui attendaient la décoration qui leur était destinée. M. Taraval en a rempli une par le *Triomphe de Bacchus*, que l'Académie a accepté pour son morceau de réception. C'est un tableau d'une grande étendue : on y voit le dieu des raisins avec une femme, Ariane, si vous voulez, sur son char traîné par des tigres; ce char, précédé et suivi de bacchants et de bacchantes; le reste de l'espace occupé par une grande cuve et d'autres accessoires analogues. Il y a certainement du grand dans les formes, quoique ces formes soient mauvaises; un bel effet, mais des caractères bas et ignobles. Vous en jugerez vous-même.

Ne regrettez pas son *Ève présentant la pomme à Adam* (132); c'était bien une des plus insipides compositions qu'on pût faire d'après ce sujet dont je pense, ainsi que du *Jugement de Pâris*, que dans l'un et l'autre le paysage doit être la partie principale et l'historique ne doit être que l'accessoire; en conséquence, j'en renvoie l'exécution au Poussin ou à son successeur, lorsqu'il existera. Il y avait encore du même artiste une

1. Ce tableau est encore à la même place, dans la partie latérale à droite de la galerie d'Apollon.

Baigneuse[1] (133), que je ne me rappelle pas, et une figure académique d'homme que je ne me mêle pas de juger; je n'en sais pas assez pour cela.

HUET[2].

Voici un M. Huet qui occupe une grande page et plus du livret. 135, c'est *un Dogue qui se jette sur des Oies*[3], un dogue aussi furieux que s'il avait affaire à un loup, et qui se jette sur des oies bien mal dessinées; 136, d'autres *Dogues* qui se jettent sur d'autres animaux[4]; 137, *une Caravane*[5] qui n'est pas sans mérite, mieux peinte que celle de Boucher, quoique en général d'un ton rougeâtre; 138, un *Renard qui fait fracas dans un poulailler*[6]; 139, un tableau d'*Oiseaux étrangers*[7]; 140, la vue d'un *Four banal*[8]; 141, une *Laitière*[9]; 142, un *Clair de lune*[10]; 143, un *Petit Chien*[11] sans verve et sans humeur; 144, un *Paysage avec des animaux*[12]; 145, des *Têtes d'animaux* où il y a de la vie; 146, une *Perdrix;* 147, l'esquisse d'une *Chasse au lion;* 148, un dessin de la *Naissance de Jésus annoncée aux bergers,* avec d'*autres dessins et d'autres esquisses* (149). Eh bien, mon ami, sur tout cela il n'y a qu'un mot à dire, c'est qu'il n'y a pas assez de dessin, et que cela est d'une discordance que la vigueur du pinceau rend d'autant plus choquante. Sans harmonie, point de salut; l'harmonie est en peinture ce que le nombre est en poésie : le grand charme, le prestige qui sauve une infinité de défauts, et que les qualités les plus rares ont bien de la peine à suppléer. Si vous n'êtes pas

1. Tableau ovale.
2. Jean-Baptiste Huet, né au Louvre le 18 octobre 1745. Il fut élève de Le Prince. C'est la *Famille d'oies* du Salon de 1769 qui le fit recevoir par l'Académie. Il mourut à Paris, le 27 août 1811. Il a beaucoup gravé.
3. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut; ouvrage fait pour sa réception à l'Académie.
4. Tableau de 8 pieds sur 6.
5. Tableau carré de 6 pieds.
6. Tableau de 4 pieds sur 3.
7. Tableau de 4 pieds sur 3.
8. Tableau de 3 pieds sur 2.
9. Tableau de 3 pieds sur 1 pied 10 pouces.
10. Tableau de 2 pieds 6 pouces sur 1 pied 8 pouces.
11. Tableau de 22 pouces sur 18, appartenant à M. Bergeret.
12. Tableau de 18 pouces sur 13 pouces.

un homme de l'art, vous aimerez mieux dans votre cabinet un joli morceau bien doux, bien suave, bien harmonieux, qu'un morceau sublime du Poussin, de Raphaël même, que le temps aura désaccordé.

Et puis me voilà arrivé à Greuze, pour lequel il faut commencer alinéa; il mérite bien qu'on tire une barre entre lui et ceux qui le précèdent.

TREIZIÈME LETTRE[1].

GREUZE.

Vous savez, mon ami, qu'on a relégué dans la classe des peintres de genre les artistes qui s'en tiennent à l'imitation de la nature subalterne et aux scènes champêtres, bourgeoises et domestiques, et qu'il n'y a que les peintres d'histoire composant l'autre classe qui puissent prétendre aux places de professeur et autres fonctions honorifiques de l'Académie.

Cet artiste, qui ne manque pas d'amour-propre et en qui il est très-bien fondé, s'était proposé de faire un tableau historique et d'acquérir le droit à tous les honneurs de son corps. Il avait choisi pour sujet :

151. SEPTIME SÉVÈRE REPROCHE A SON FILS CARACALLA D'AVOIR ATTENTÉ A SA VIE DANS LES DÉFILÉS D'ÉCOSSE.

Son moment est celui où Septime, ayant fait appeler son fils, lui dit : *Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner.* Nous avons vu, mon ami, dans son atelier, ce sujet ébauché, et vous conviendrez que cette ébauche promettait un beau tableau. Quoiqu'il ait changé de toile, sa composition est restée la même. La scène se passe le matin; Septime s'est relevé sur son lit, il est sur son séant, à moitié nu; il parle à Cara-

1. C'est ici que commence la partie de ce *Salon* publiée en 1819.

calla. Sa main gauche est d'un homme qui ordonne ; sa droite, dirigée vers un glaive posé sur une table de nuit, à côté du lit, explique le sens du discours. Papinien et un sénateur sont au chevet du lit, derrière l'empereur. Caracalla est au pied. Ces trois figures sont debout. Caracalla a le caractère d'un méchant plus honteux que contrit; Septime parle avec force et gravité; Papinien a l'air profondément affligé ; le sénateur paraît étonné,

Le jour vint où ce tableau, achevé avec le plus grand soin. prôné par l'artiste même comme un morceau à lutter contre ce que le Poussin avait fait de mieux, vu par le directeur et quelques commissaires, fut présenté à l'Académie. Vous vous doutez bien qu'il ne fut pas examiné avec les yeux de la bienveillance ; Greuze avait montré depuis si longtemps un mépris si franc et si net pour ses confrères et leurs ouvrages !

Voici comment la chose se passe dans ces circonstances. L'Académie s'assemble ; le tableau est exposé sur un chevalet au milieu de la salle ; les académiciens l'examinent ; cependant l'agréé, seul, dans une autre pièce, se promène ou reste assis, en attendant son jugement : Greuze, ou je me trompe fort, n'était pas fort inquiet de son arrêt.

Au bout d'une heure les deux battants s'ouvrirent, Greuze entra ; le directeur lui dit : « Monsieur, l'Académie vous reçoit ; approchez, et prêtez serment. » Greuze, enchanté, satisfait à toutes les cérémonies de la réception. Lorsqu'elle est finie, le directeur lui dit : « Monsieur, l'Académie vous a reçu, mais c'est comme peintre de genre[1] ; elle a eu égard à vos anciennes productions, qui sont excellentes, et elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous. »

Dans cet instant, Greuze, déchu de son espérance, perdit la tête, s'amusa comme un enfant à soutenir l'excellence de son tableau, et l'on vit le moment où La Grenée tirait son crayon de sa poche, afin de lui marquer sur sa toile même les incorrections de ses figures.

Qu'aurait fait un autre? me direz-vous. Un autre, moi par

1. Cette décision, d'après une note communiquée par M. Duvivier de l'École des beaux-arts à MM. de Goncourt, a été signée en marge du registre par Lemoine, directeur, Boucher et Dumont le Romain, recteurs, et Allegrain, professeur. D'ordinaire ces renvois étaient simplement paraphés par Cochin (Voir *L'Art du* XVIII[e] *siècle,* t. I, p. 400).

exemple, aurait tiré son couteau de sa poche et aurait mis le tableau en pièces : ensuite il aurait passé la bordure autour de son cou, et, l'emportant avec lui, il aurait dit à l'Académie qu'il ne voulait être ni peintre de genre ni peintre d'histoire : il serait rentré chez lui pour y encadrer les têtes merveilleuses de Papinien et du sénateur, qu'il aurait épargnées au milieu de la destruction du reste, et aurait laissé l'Académie confondue et déshonorée. Oui, mon ami, déshonorée : car le tableau de Greuze, avant que d'être présenté, passait pour un chef-d'œuvre, et les débris qu'il en aurait conservés auraient perpétué ce préjugé à jamais; ces débris superbes auraient fait présumer la beauté du reste, et le premier amateur les aurait acquis au poids de l'or.

Greuze, au contraire, demeura convaincu du mérite de son ouvrage et de l'injustice de l'Académie, s'en revint chez lui essuyer les reproches emportés de la femme la plus violente, laissa exposer son tableau au Salon, et donna le temps à ses défenseurs de revenir de leur erreur, et de reconnaître qu'il avait maladroitement offert à ses confrères irrités l'occasion la plus éclatante de lui rembourser en un instant, et sans blesser les lois de l'équité, tout le mépris qu'il leur avait marqué.

Voilà le précis de l'aventure de Greuze, qui a fait ici beaucoup de bruit. Si vous ne voulez pas vous en tenir à ce que je vous dirai de son tableau dans ma prochaine lettre, vous pourrez l'aller voir dans les salles de l'Académie, d'où ses rivaux triomphants ne le laisseraient pas sortir pour tout l'or du monde. A la place de Greuze, je voudrais avoir ma revanche.

Je n'aime plus Greuze; malgré cela j'ai été vraiment fâché de la scène mortifiante qu'il a essuyée; et je me disposais à l'aller consoler, lorsque j'en fus empêché par un soupçon qui me déplut en lui.

Je devais dîner aujourd'hui avec vous, et vous remettre cette lettre; j'ai été retenu par ma femme, qui croit que ma présence soulage sa fille de son indisposition qui dure. Bonjour.

QUATORZIÈME LETTRE.

Je vous ai promis, mon ami, de vous parler du morceau de réception de Greuze, et de vous en parler sans partialité; je vais vous tenir parole.

Il faut que vous sachiez d'abord que les tableaux de cet artiste faisant dans le monde et au Salon la sensation la plus forte, l'Académie souffrit avec peine qu'un homme aussi habile et aussi justement admiré n'eût que le titre d'agréé[1]. Elle désira qu'il fût incessamment décoré de celui d'académicien; ce désir et la lettre que le secrétaire de l'Académie, Cochin, fut chargé de lui écrire en conséquence sont un bel éloge de Greuze. J'ai vu la lettre, qui est un modèle d'honnêteté et d'estime; j'ai vu la réponse de Greuze, qui est un modèle de vanité et d'impertinence : il fallait appuyer cela d'un chef-d'œuvre, et c'est ce que Greuze n'a pas fait.

Le Septime Sévère est ignoble de caractère, il a la peau noire et basanée d'un forçat; son action est équivoque. Il est mal dessiné. Il a le poignet cassé. La distance du cou au sternum est démesurée. On ne sait où va ni à quoi appartient le genou de la cuisse droite, qui fait relever la couverture.

Le Caracalla est plus ignoble encore que son père; c'est un vil et bas coquin; l'artiste n'a pas eu l'art d'allier la méchanceté avec la noblesse. C'est d'ailleurs une figure de bois, sans mouvement et sans souplesse; c'est l'*Antinoüs* affublé d'un habit romain; j'en suis aussi sûr que si l'artiste m'en avait fait confidence.

Mais, me direz-vous, si le Caracalla est fait d'après l'*Antinoüs*, ce doit être une belle figure? Réponse. Faites dessiner l'*Antinoüs* par Raphaël, et vous aurez un chef-d'œuvre; faites calquer l'*Antinoüs* au voile par un ignorant, et vous aurez un dessin froid et misérable. — Mais Greuze n'est pas un ignorant! — Le plus habile homme du monde est un ignorant, lorsqu'il tente une chose qu'il n'a jamais faite. Greuze est sorti de son

1. Greuze était agréé depuis dix ans et il avait été mis en demeure ou de présenter son tableau de réception pour devenir académicien ou de se voir fermer la porte des expositions subséquentes. C'était la cause de son absence du Salon de 1767.

genre : imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique; ce serait, dans un besoin, le mauvais frère de ce grand garçon qui écoute debout ce vieillard qui fait la lecture à ses enfants.

Concluez de ce qui précède que celui qui n'a vu les belles statues antiques que d'après des plâtres, quelque parfaits qu'ils fussent, ne les a pas vues.

La tête du Papinien est très-belle; mais elle n'est pas du reste du corps. Cette tête est faite pour être grande, et le corps pour rester petit. Il en est de cette tête au corps comme d'un Teniers à un Wouwermans. Prenez le plus petit Teniers, portez-le chez un peintre de copie, et demandez-lui de vous en faire une grande composition, une composition de six pieds de large sur cinq pieds de haut ; l'artiste divisera sa grande toile par petits carrés; chacun de ces petits carrés contiendra une partie proportionnée du petit tableau; et si votre copiste a quelque talent, soyez sûr d'avoir une bonne chose. Ne lui demandez pas la même opération sur Wouwermans; le Wouwermans est fait pour être copié de la grandeur précise de l'original. Achetez donc un Wouwermans comme on achète un diamant précieux, mais achetez un Teniers comme un connaisseur en peinture.

La tête du sénateur, placée sur le fond, est peut-être encore plus belle que celle de Papinien.

Le linge et les couvertures du lit de l'empereur sont du plus mauvais goût de couleur et de plis.

Mais ce n'est pas là le pis; c'est qu'il n'y a dans le tout aucun principe de l'art. Le fond du tableau touche au rideau du lit de Sévère, le rideau touche aux figures : tout cela n'a nulle profondeur, nulle magie. Il semble que l'artiste ait été privé, comme par un sortilége, de la partie du talent qu'on ne saurait perdre; Chardin m'a dit vingt fois que c'était pour lui un phénomène inexplicable. Point de couleur, nulles vérités de détail, rien de fait; tableau d'élève, trop bien pour laisser l'espoir de mieux. Nulle harmonie; tout est terne, dur et cru. Prenez cette critique, portez-la devant le tableau, et vous trouverez peut-être qu'on y peut ajouter, mais qu'on n'en peut rien rabattre.

Le livret annonce (152) la *Mère bien-aimée*[1], caressée par ses enfants; mais ce morceau, dont j'ai entendu dire monts et merveilles, n'a point été exposé[2].

Je suis obligé en conscience de rétracter une bonne partie du bien que je vous ai dit autrefois de la *Jeune Fille qui envoie un baiser par la fenêtre, et qui brise des fleurs sans s'en apercevoir*[3] (154). C'est une figure maniérée; c'est une ombre légère, mince comme une feuille de papier, et soufflée sur une toile.

La tête de la *Jeune fille qui fait la prière au pied de l'autel de l'Amour*[4] (153), est charmante; mais cette tête est d'un âge, et le reste de la figure est d'un autre. L'épaule est trop petite. La jambe droite est de mauvaise forme. Le pied est trop gros. La figure est mal drapée. Le paysage est lourd et fatigué. Les accessoires sont négligés. Les pigeons apportés en offrande sont si lisses, qu'on ne sait s'ils ont de la plume. La petite statue de l'Amour est bien modelée et de bonne couleur; mais, dans la crainte de le maniérer, on en a fait un petit Savoyard bien laid, un petit magot. Greuze connaît le beau idéal dans son style; mais il ne le connaît pas dans celui-ci. Si les mains de la jeune fille avaient été mieux coloriées, elles se détacheraient davantage de dessus sa gorge. Si le paysage avait été moins fort, les figures paraîtraient moins mesquines; ces énormes troncs d'arbres auxquels on les rapporte les écrasent. Au reste, pour ces figures-ci, elles sont peintes, et l'on n'en peut pas dire comme de la *Jeune Fille au baiser jeté*, que ce n'est qu'une vapeur. On vous dira de celle-ci qu'elle a de l'expression, de la

1. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut.

2. Ce tableau est conforme au dessin de Greuze dont Diderot a rendu compte dans le *Salon de 1765*, tome X, page 351.

Grimm rapporte que Mme Geoffrin, qui avait une aversion marquée pour les mariages et pour les familles nombreuses, prit ce tableau en grippe. Elle dit à M. de La Borde, pour qui le tableau avait été fait, qu'elle ne pouvait souffrir cette *fricassée* d'enfants qui entouraient la *Mère bien-aimée*. Greuze ayant su ce mot, vint furieux chez Grimm : « De quoi s'avise-t-elle, lui dit-il, de parler d'un ouvrage de l'art? qu'elle tremble que je ne l'immortalise! je la peindrai en maîtresse d'école, le fouet à la main, et elle fera peur à tous les enfants présents et à naître. » (Br.)

3. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 pieds 6 pouces de large, appartenant au duc de Choiseul. V. fin du Salon de 1765.

4. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 pieds 6 pouces de large, appartenant au duc de Choiseul. — Gravé. V. ci-dessus, p. 224, note.

volupté, de la lasciveté même si l'on veut; mais n'en faites nulle comparaison avec celle qui fait sa prière à l'Amour. J'aurais pu vous ajouter de la première que les teintes de sa gorge sont grises, même sales; qu'on ne sait si cette gorge est éclairée ou si elle ne l'est point; que sa draperie est un amas de petits plis; et que celui des tetons qu'on voit est trop bas et trop écarté. Je m'appesantis plus volontiers sur l'éloge que sur la critique, comme vous allez voir.

155. LA PETITE FILLE EN CAMISOLE, QUI TIENT ENTRE SES GENOUX UN CHIEN NOIR AVEC LEQUEL ELLE JOUE[1],

Est sans contredit le morceau le plus parfait qu'il y eût au Salon; depuis le rétablissement de la peinture, on n'a rien fait de mieux que la tête et le genou de cet enfant; ce sont les artistes même qui le disent: c'est le chef-d'œuvre de Greuze. La tête est pleine de vie; c'est de la peau; c'est de la chair; c'est du sang sous cette peau; ce sont les demi-teintes les plus fines, les transparents les plus vrais. Ces yeux-là voient; on y remarque le gras et l'humide propres à cet organe; c'est dans les angles l'ombre ou l'éclat d'après nature. Et ce chien noir, il est tout aussi beau que l'enfant; il est vivant; il a les yeux éraillés de la vieillesse; c'est le luisant vrai du poil de ces animaux; la camisole est médiocrement imitée. Le bout de chemise qui est sur le bras est un morceau de pierre sillonné; je vous en ai dit la raison d'après La Tour. La tête tournerait encore davantage, si les bords du béguin étaient plus éclairés, ou si les teintes en étaient plus rompues sur le fond. Mais je me reprocherais de m'être tû sur les mains de cette enfant : ce sont bien les deux plus jolies menottes qu'il soit possible de faire.

Que vous dirais-je de votre portrait de cet aimable *Prince héréditaire de Saxe-Gotha*[2] (156), de celui du *peintre Jeaurat*

1. Tableau de 2 pieds de hauteur sur 1 pied 6 pouces de large. — Gravé par Porporati, par Ingouf, dans la galerie de Choiseul par de Launay, et dans l'*Histoire des Peintres*. Ce tableau appartenait il y a quelques années à M. John Cole. Il s'est vendu à la vente du duc de Choiseul, en 1772, 7,200 francs, et en 1832, 14,750 francs.

2. « Ce portrait est très-bien peint : Greuze lui a seulement donné un air renfrogné et sombre qui s'accorde mal avec la sérénité ordinaire de son âme; mais

et d'un autre encore? Qu'ils sont beaux, mais d'un faire un peu mat.

Et des dessins? Que c'est là vraiment que Greuze s'est montré un homme de génie! Celui surtout de la *Mort d'un père de famille regretté de ses enfants* (160) est beau de composition, d'expression et d'effet : quand on entend un peu l'art, on le voit peint. Mais qu'on m'en ôte ce chandelier d'église et ce bénitier avec le buis qui sert de goupillon : ces accessoires sont faux; cet homme n'est pas mort, et le prêtre ne s'en est pas encore emparé.

Que vous dirais-je enfin de ses *Trois Têtes d'enfants* (159)? Qu'il y en a deux d'une beauté exquise, et que la troisième est un pastiche de Rubens dont il fallait faire présent à un ami, et qu'il ne fallait pas montrer au public.

Sans ce *Septime Sévère*, Greuze aurait eu lieu d'être satisfait cette année; mais ce maudit *Septime* a tout gâté.

> Ne forçons point notre talent,
> Nous ne ferions rien avec grâce.
>
> LA FONTAINE, *Fables*, liv. IV, fab. v.

QUINZIÈME LETTRE.

Ce tapissier Chardin est un espiègle de la première force, il est enchanté quand il a fait quelques bonnes malices; il est vrai qu'elles tournent toutes au profit des artistes et du public : du public, qu'il met à portée de s'éclairer par des comparaisons rapprochées; des artistes, entre lesquels il établit une lutte tout à fait périlleuse. Il a joué cette année un tour pendable à Greuze, en plaçant l'*Enfant qui joue avec le chien noir* entre la *Jeune Fille qui fait la prière à l'Amour*, et *celle qui envoie un baiser*; il a trouvé le moyen, avec un tableau de

enfin, puisque ce prince est appelé à faire le métier de souverain, et que ce métier n'est pas plaisant, je pardonne à l'artiste. » Grimm, *Correspondance*. — Tableau de 1 pied 6 pouces de haut sur 1 pied 3 pouces de large.

l'artiste, d'en tuer deux autres. C'est une bonne leçon, mais elle est cruelle. En nous montrant deux Loutherbourg au-dessous de deux Casanove, il n'a sûrement pas consulté le premier; en opposant face à face les pastels de La Tour à ceux de Perroneau, il a interdit à celui-ci l'entrée du Salon.

La Tour poursuit son *portrait de Restout* avec une chaleur incroyable; c'est que le motif qui lui a mis les crayons à la main est honnête. Les méchants ont un premier élan qui est violent, mais il n'y a que les bons qui aient de la tenue. C'est une suite nécessaire de la nature de l'homme, qui aime le plaisir et qui hait la peine, et de la nature de la méchanceté, qui donne toujours de la peine, et de la nature de la bonté dont l'exercice est toujours accompagné de plaisir.

Je demandais à La Tour pourquoi les portraits étaient si difficiles à faire. « C'est,... » me répondit-il. Voulez-vous, mon ami, que je continue, ou voulez-vous que je m'arrête? En attendant votre réponse je vais vous expédier le petit nombre de peintres dont il me reste à vous parler. *Italiam! Italiam!*

166. DESHAYS.

D'abord les portraits de Deshays, que personne ne connaît que ceux d'après lesquels ils ont été faits. C'est à propos de ces portraits que j'interrogeai La Tour.

167-171. JOLLAIN.

Des sujets historiques ou plutôt mythologiques de Jollain, tous mauvais, mais si mauvais que je ne croirai pas qu'il soit l'auteur du *Refuge*, à moins qu'accompagné de deux témoins il ne m'en fasse le serment sur le saint Évangile, s'il y croit.

260. LE REFUGE[1].

Écoutez ce que c'est que le *Refuge*. C'est un tableau de douze pieds de haut sur six pieds six pouces de large. On y

1. Ce tableau est porté en supplément au livret.

voit Élisabeth de Ranfin, fondatrice de l'institut de Notre-Dame du Refuge, des vierges et filles pénitentes de l'ordre de saint Augustin. Elle a à ses côtés ses trois filles. Elle implore l'intercession de la Vierge pour le pardon de ces pauvres créatures à qui nous avons fait plaisir et qui nous l'ont rendu. La Vierge offre leur repentir au Père Éternel; le Père Éternel arrête l'ange exterminateur prêt à frapper ces jolies désolées, et une des filles de la fondatrice leur présente en même temps l'habit de l'ordre.

Je sais un grand gré à ce Jollain d'avoir agenouillé ces trois filles sans autre contraste entre elles que celui de leur forme particulière; Le Sueur n'aurait pas pensé plus sagement. Celle du milieu est charmante de position, d'ajustement et de caractère. Le Père Éternel est fort beau. Je ne saurais en dire autant de la Vierge; mais en général ce morceau a de l'effet. Il y a de la couleur, des plans et même de l'harmonie, surtout dans la partie inférieure; et c'est une grande machine dont je ne connais guère que Vien qui se fût mieux tiré.

172-174. OLLIVIER.

Ollivier promettait, il y avait au dernier Salon des choses précieuses de sa façon; il n'a rien fait qui vaille, cette année.

175-177. RENOU.

Je ne connais pas M. Renou. C'est apparemment un de ces nouveaux enfants que l'Académie a reçus dans son giron, et qui ont excité quelques murmures contre son indulgence. Si elle se relâche de sa sévérité, elle est perdue. Qu'est-ce qui peut faire ambitionner le titre d'académicien à un habile homme, si ce titre le confond avec une foule de barbouilleurs?

178-181. CARESME.

Caresme n'est pas un artiste sans talent, il dessine très-bien. Mais qu'est-ce que cela est devenu? Ma foi je n'en sais rien. Il est très-difficile ici à un homme sans fortune de se per-

fectionner; la misère le condamne à la médiocrité. Les honoraires seraient de quelque utilité dans une Académie : une somme annuelle servirait à sauver quelques pauvres artistes de la tyrannie du pont Notre-Dame.

BEAUFORT.

182. UN CHRIST EXPIRANT SUR LA CROIX[1].

Il y a de Beaufort un *Christ expirant sur la croix*. C'est un tableau destiné pour la salle de la Compagnie des Indes à Pondichéry. Il est assez bon pour ce pays-là, et c'est un symbole de la Compagnie exécuté à ses frais par le maître des hautes œuvres Boutin et son valet l'abbé Morellet[2].

BOUNIEU.

186. UN ENFANT ENDORMI SOUS LA GARDE D'UN CHIEN[3].

Monsieur le marquis de Seran, vous êtes tout à fait aimable; je ne demanderais pas mieux que de dire du bien de votre protégé Bounieu et de son *Enfant endormi sous la garde d'un chien;* mais tout ce que je puis faire pour vous c'est de m'en taire. Cet enfant a été beaucoup regardé, ce qui prouve

1. Tableau de 7 pieds de haut sur 6 pieds de large.

2. La Compagnie des Indes subissait à ce moment une crise, peu agréable pour les actionnaires, mais qui paraissait un bon sujet de plaisanteries aux pamphlétaires et aux caricaturistes. On vit paraître alors un *Mémoire,* de Morellet, *Sur la situation actuelle de la Compagnie des Indes,* 1769, in-4°; puis une *Réponse,* par Necker; puis un *Examen de cette réponse* par l'abbé; et, sous le manteau, *Prospectus de la pompe funèbre de feue très-haute et très-puissante, très-excellente princesse madame la Compagnie des Indes, gouverneur de la presqu'île de l'Inde et ci-devant des îles de France, de Bourbon et du Port de l'Orient,* dirigée par les soins de M. le duc de Duras... syndic de ladite dame et exécutée sur les dessins de M. Boutin, intendant des finances. Une gravure représentant l'assemblée générale des actionnaires fut aussi distribuée : on y voyait le contrôleur général présider, ayant à sa gauche M. Boutin. Celui-ci avait à ses pieds un gros dogue d'Angleterre, les yeux enflammés, la gueule ouverte, prêt à dévorer les actionnaires sur lesquels il s'élançait. Son maître l'excitait en disant : *Mords-les,* « pitoyable et cruelle allusion au nom de l'auteur du *Mémoire* (*Morellet*) » comme le fait remarquer l'auteur des *Mémoires secrets* qui nous fournit ces renseignements.

3. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 9 pouces de large.

le mauvais goût et la bonté d'âme du peuple, et ce qui doit apprendre à tout artiste que le choix du sujet n'est pas indifférent au succès.

DUPLESSIS[1].

DES PORTRAITS.

Voici un peintre appelé Duplessis, qui s'est tenu caché pendant une dizaine d'années, et qui se montre tout à coup avec trois ou quatre portraits vraiment beaux : celui de cet *abbé Arnaud*[2] (191), qui perd sa vie à faire la *Gazette de France* avec notre ami Suard; celui de l'avocat *Gerbier*[3] (193) qui se croirait volontiers un Démosthène si nous le lui disions une ou deux fois par jour; celui de *M. Le Bas-de-Michel*[4] (194), blanc de cheveux et de peau, vêtu de blanc, et cependant sortant de la toile.

Je reviens sur le portrait de l'abbé Arnaud; c'est en vérité une belle chose pour la ressemblance, le caractère et la vigueur du pinceau. Voyez-le, s'il est chez lui; mais attendez que l'abbé n'y soit pas : entre un assez grand nombre d'hommes de mérite c'est un de ceux que je n'aime pas, quoiqu'il ne cesse de dire du bien de moi.

PASQUIER[5].

189. PORTRAIT DE DIDEROT.

Il y a un petit Pasquier, peintre en émail, qui a jusqu'à présent plus de philosophie que de talent; mais il est jeune,

1. Joseph Siffrein Duplessis, né à Carpentras le 6 avril 1725, élève de frère Imbert et de E. Subleyras; académicien en 1774, mort à Versailles le 1er avril 1802, conservateur du Musée. Son portrait, peint par lui-même, est à la bibliothèque publique de Carpentras. La plupart des biographes le nomment Siffrède, mais la cathédrale de sa ville natale, Carpentras, étant sous le vocable de saint Siffrein, il ne nous semble pas qu'on puisse hésiter.

2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds 3 pouces de large.

3. Tableau ovale de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large, y compris la bordure.

4. Portrait de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.

5. Pierre Pasquier, né à Villefranche-sur-Saône (Rhône) en 1731, mort en 1806, était alors agréé; il fut académicien.

et nous avons du temps par devers nous avant que de prononcer sur lui. Il m'a peint d'après un certain tableau de madame Therbouche, et l'on m'a dit que je n'étais pas mal[1].

HALL[2].

200. PORTRAITS DU DAUPHIN. — 201. DU COMTE DE PROVENCE. — 202. DU COMTE D'ARTOIS. — 203. DE M. DE SAINT-FLORENTIN.

Les *portraits du Dauphin*, du *comte de Provence*, du *comte d'Artois*, de *M. de Saint-Florentin*, par un Hall, Suédois. Je gagerais que celui-ci est un protégé de la cour; j'en jurerais par le nom de ceux qui l'ont employé. D'après cette idée je prononcerais sur son mérite, et j'aurais tort. Je vous parlerai de ce Hall la prochaine fois.

J'ai bien peur, mon ami, que la prédiction du grand chancelier d'Angleterre ne soit sur le point de s'accomplir en France; c'est que la philosophie, la poésie, les sciences et les beaux-arts tendent à leur déclin du moment où, chez un peuple, les têtes, tournées vers les objets d'intérêt, s'occupent d'administration, de commerce, d'agriculture, d'importation, d'exportation et de finance. Votre ami l'abbé Raynal pourra se vanter d'avoir été le héros de la révolution :

> Sæpe sinistra cava prædixit ab ilice cornix.
>
> VIRGIL. *Bucol. Eclog.* I, vers 18.

Au milieu de cet esprit de calcul, le goût de l'aisance se répand et l'enthousiasme se perd. J'aurai vu changer les goûts et les mœurs trois ou quatre fois en France, et je n'aurai pas vécu longtemps. Le goût des beaux-arts suppose un certain mépris de la fortune, je ne sais quelle incurie des affaires domestiques, un certain dérangement de cervelle, une folie qui diminue de

1. C'est cet émail, avons-nous dit (Salon de 1767), qui a appartenu à M. Brière, puis à M. Guizot.

2. Pierre-Adolphe Hall, né à Boras (Suède), le 23 janvier 1739, élève d'Eckard et de Reichard, peintres allemands. Patronné en France par son compatriote Roslin, il devint peintre de la famille royale. Ayant suivi La Fayette en Flandre, il mourut pauvre à Liége en 1794. On l'a surnommé le *Van Dyck de la miniature*.

jour en jour. On devient sage et plat, on fait l'éloge du présent, on rapporte tout au petit moment de son existence et de sa durée; le sentiment de l'immortalité, le respect de la postérité sont des mots vides de sens qui font sourire de pitié; on veut jouir; après soi le déluge. On disserte, on examine, on sent peu, on raisonne beaucoup, on mesure tout au niveau scrupuleux de la logique, de la méthode et même de la vérité; et que voulez-vous que des arts, qui ont tous pour base l'exagération et le mensonge, deviennent parmi des hommes sans cesse occupés de réalités et ennemis par état des fantômes de l'imagination, que leur souffle fait disparaître? C'est une belle chose que la science économique; mais elle nous abrutira. Il me semble que je vois déjà nos neveux le barême en poche et le portefeuille de finance sous le bras. Regardez-y bien, et vous verrez que le torrent qui nous entraîne n'est pas celui du génie.

SEIZIÈME LETTRE.

Avant que d'entamer les Sculpteurs, il faut que je vous dise encore quelque chose de ce Hall, le dernier des peintres dont je vous aie parlé et qu'on ait reçu à l'Académie. Il est estimé de La Tour et de Vernet, dont le suffrage ne s'obtient pas à bon marché; il faut donc que ce soit un habile homme.

Puisqu'il est dit qu'on cherchera quelquefois dans ces Salons ce qui devrait y être et qui n'y est pas, et qu'en revanche on y trouvera aussi quelquefois ce qui devrait n'y pas être et qu'on n'y cherchera pas, écoutez ce qui lui est arrivé, à ce Hall, dans une cour de l'Europe. Il y fut appelé pour peindre les jeunes princes. Il avait apporté avec lui divers portraits en miniature. Tandis qu'il peignait l'un des princes, l'autre s'occupait à regarder ces portraits, parmi lesquels il y en eut un qui le frappa; c'était celui d'une petite paysanne charmante. « La jolie personne, s'écria le prince!

— Il est vrai, dit l'artiste; aussi ai-je eu grand plaisir à la peindre.

— Elle vous a donc donné bien de l'argent? (N'êtes-vous pas émerveillé de cette belle réflexion, mon ami?)

— Non, monseigneur, elle n'était pas en état de me payer; c'est moi qui l'ai payée d'avoir bien voulu se prêter à la fantaisie que j'avais de la peindre.

— Ce portrait vous fait donc grand plaisir?

— Un plaisir infini, monseigneur... »

A cette réponse, savez-vous ce que fait monseigneur? Il prend le portrait et le met en pièces... oui, en pièces. Mais ce qui me confond, c'est moins cet acte de méchanceté que le silence du gouverneur, qui était là, debout, appuyé sur sa canne. Qu'eussiez-vous fait à sa place? me dites-vous. Rien; car si cet enfant avait été mon élève, il n'eût point commis cette action. Vous insistez?... Mais enfin s'il l'avait commise?... J'en aurais été désolé. On donne, je crois, chaque mois, des bourses à ces enfants : six mois de suite j'aurais envoyé à l'artiste la bourse de cet enfant méchant et mal né. Jamais miniature n'aurait été plus chèrement payée; cent fois le jour je l'aurais regardé avec des yeux d'indignation et de mépris. Quand il m'aurait parlé, je n'aurais pas daigné lui répondre. J'aurais fait chasser de la cour le premier infâme courtisan qui aurait osé l'excuser. Il n'y a sortes de mortifications que je ne lui eusse données. Je n'aurais pas manqué de lui faire entendre que l'artiste pouvait mettre au portrait qu'il avait brisé un tel intérêt qu'il n'y avait somme d'argent qui pût acquitter la peine qu'il lui avait causée. Dites-moi, à votre tour, si avec le temps ces enfants-là décèlent des monstres, est-ce leur faute, ou la faute de ceux qui les élèvent? Si ce prince, devenu souverain, fait le malheur de plusieurs millions d'hommes, est-ce à lui ou à son indigne gouverneur qu'il faudra s'en prendre? Si les maîtres du monde sont condamnés à une pareille éducation, les maîtres du monde sont plus à plaindre que les derniers de leurs sujets. Ah! mon ami, n'envions ni leur naissance ni leur rang. Aimons, respectons nos bons, nos honnêtes parents qui ont tout mis en œuvre pour que nous leur ressemblassions, et réconcilions-nous avec notre médiocrité. Disons à Dieu : « O Dieu, prends pitié des méchants! Je ne te demande rien pour moi ni pour mes amis; tu leur donnas tout quand tu les fis bons. »

Un maître de musique donnait leçon aux mêmes princes. Ils chantaient mal. Le maître les arrêta et leur dit : « C'est ainsi qu'il faut chanter. » Un d'eux se retournant lui dit : « *Il faut?* » Et le plat maître n'eut pas le courage de lui répliquer : « Oui, monseigneur, il faut. Est-ce que vous croyez que la gamme dépend de vous? Il y a bien d'autres choses plus importantes qui n'en dépendent pas davantage ; et si vous n'avez pas affaire à des âmes de boue, vous entendrez souvent : *Il faut.* »

Qu'attendre dans un âge plus avancé d'hommes à qui, dans leur enfance, on a inspiré une aussi extravagante idée de leur puissance? Je regrette l'enfer pour les abominables corrupteurs de ces enfants-là. Il n'est donc que trop vrai qu'il n'y a pas un lieu de supplice pour eux après cette vie souillée de leurs forfaits et trempée de nos larmes! Ils nous auront fait pleurer, et ils ne pleureront point! Je souffre mortellement de ne pouvoir croire en Dieu. Ah Dieu! souffrirais-tu et les monstres qui nous dominent et ceux qui les ont formés, si tu étais quelque chose de plus qu'un vain épouvantail des nations!

LES SCULPTEURS.

LE MOYNE.

204. UN BUSTE EN MARBRE DU CHANCELIER MAUPEOU LE PÈRE. — 205. LE PORTRAIT DE LA COMTESSE D'EGMONT, FILLE DU MARÉCHAL DE RICHELIEU, AUSSI EN MARBRE.

Parlons de nos sculpteurs. Il y a de Le Moyne un *Buste* en marbre *du chancelier Maupeou le père*, et le *Portrait de la comtesse d'Egmont*, fille du maréchal de Richelieu, aussi en marbre. Le chancelier est beau, c'est de la chair; arrachez-moi de dessus ses épaules ce vêtement barbare et gothique, et j'admire et je me tais. La comtesse d'Egmont n'est pas mieux qu'une ébauche.

ALLEGRAIN.

206. LE SOMMEIL. — LE MATIN[1].

Deux bas-reliefs. Figures de femmes; l'une représentant le *Sommeil*, et l'autre le *Matin;* celle-ci vue par devant, celle-là vue par le dos; elles sont d'Allegrain. Celle qui s'endort est charmante, celle qui se réveille est maussade, c'est un mauvais choix de nature : cependant il y a dans l'une et l'autre des vérités, de la chair, des pieds surtout. On trouve de beaux dos de femmes, et ces dos sont séduisants, avantageux à modeler; il n'en est pas ainsi du revers. La gorge tombe, le ventre s'élève, s'affaisse ou se plisse, les genoux rentrent en dedans. En tout, les devants, moins charnus, moins fermes, moins musculeux, ne se soutiennent pas comme les derrières. Leurs formes, plus variées, plus décidées, moins enchaînées, plus molles, plus saillantes, moins attachées, s'altèrent plus vite, et présentent des difformités plus sensibles. Un beau modèle de devant doit être presque impossible à trouver.

PAJOU.

208. TOMBEAU POUR LE FEU ROI STANISLAS DE POLOGNE.
209. UN AMOUR DOMINATEUR DES ÉLÉMENTS[2].

Feu notre Reine (207), avec différents symboles pieux et moraux; une esquisse de *Tombeau* pour le feu roi Stanislas, de Pologne; un *Amour dominateur des éléments*, par Pajou : sans compter quatre grandes figures[3] du même artiste, placées sur la corniche de l'avant-corps neuf du Palais-Royal du côté du jardin, et représentant *Mars*, la *Prudence*, la *Libéralité* et *Apollon*. Le morceau de la *Reine* ne me déplaît pas, quoiqu'on en trouve la figure principale un peu mesquine :

1. De 4 pieds de proportion, destiné pour la chambre à coucher de M. le comte de Brancas.

2. Cette figure, de grandeur naturelle, est exécutée en plomb pour M[me] la duchesse de Mazarin.

3. De neuf pieds de proportion.

ces deux orphelins enveloppés sous son manteau sont bien imaginés. Stanislas, sur le bord du tombeau, est soutenu par l'Immortalité, qui le couronne; près d'expirer, il recommande la Lorraine au génie de la France. Cette composition n'est pas mauvaise. Il ne tenait qu'à l'artiste de la lier davantage, en plaçant la main droite du Génie sur le genou du Roi, et la main du Roi sur le bras du Génie; le moribond n'en eût été que plus pathétique : d'ailleurs, amené plus en devant, l'Immortalité qui est derrière lui se serait mieux détachée du fond, et en allégeant les nuages, qui sont lourds, il y aurait eu plus d'ensemble et cependant plus d'air entre les figures. Cette Lorraine et ce Génie de la France isolés font mal. On est trompé par la forme de ce tombeau, qu'on prendrait plutôt pour le bassin d'une fontaine à laquelle chacune de ces figures s'est rendue de son côté.

Quoi, monsieur Pajou, ce gros enfant lourd et ventru, parce qu'il tient un poisson sous son bras, des oiseaux dans sa main, et qu'il est debout sur une tortue, c'est un dominateur des éléments? Je voudrais bien que vous eussiez vu celui de Van Dyck; la fierté qu'il a dans son air, dans son regard, dans son attitude; comme il tient sa flèche, comme il menace le ciel, la terre et les enfers; jamais le *quos ego* du poëte ne fut aussi bien rendu.

CAFFIERI.

210. LE PACTE DE FAMILLE[1]. — 211. UNE ESPÉRANCE QUI NOURRIT L'AMOUR. — 211. LE PORTRAIT DU CHIRURGIEN DE LA FAYE.

Le *Pacte de famille*, mauvais groupe; figure du Roi mesquine, mal exécutée, sans esprit et sans goût. Je ne me soucie pas davantage de cette femme qui se presse le sein et qui lance du lait dans la bouche de cet enfant.

1. Groupe de 2 pieds 9 pouces de proportion, exécuté de la même grandeur pour le cabinet de M. le duc de Choiseul.

D'HUEZ.

212. UNE VÉNUS QUI DEMANDE DES ARMES POUR SON FILS[1].

Sujet qu'on ne devinerait jamais, et c'est son moindre défaut; un enfant qui court, et qui est de la force de ces figures de porcelaine ou de sucre qui décorent nos surtouts; l'esquisse d'une fontaine; des Grâces que je ne me rappelle pas.

MOUCHY.

215. UN BERGER QUI SE REPOSE.

C'est celui dont vous vîtes le modèle au Salon, il y a deux ans, qui est mou de forme et d'exécution, et qui ne se repose pas mieux en marbre qu'il ne se reposait en plâtre[2].

DUMONT[3].

216. UN MILON DE CROTONE QUI ESSAIE SES FORCES EN OUVRANT UN TRONC D'ARBRE[4].

C'est une figure académique dont j'abandonne le jugement aux maîtres, aux yeux desquels le ciseau et le dessin pourront faire tout le mérite. Mais qu'en disent les maîtres? Que cela n'est ni franc, ni pur; que c'est un emprunt fait de droite et de gauche; que la position est mauvaise; que cela n'excelle ni par les formes ni par le sentiment, et que le marbre est coupé durement, surtout aux rotules.

1. Modèle de 26 pouces de proportion.

2. Voyez le *Salon de 1767*, ci-dessus, p. 361. — Au Louvre, Sculpture moderne, n° 292.

3. Edme Dumont, né en 1720, fils de F. Dumont, élève de Bouchardon, mort le 10 novembre 1775, avait été reçu à l'Académie sur la présentation du morceau cité, le 29 octobre 1768.

4. Figure de marbre de 2 pieds de hauteur. — Morceau de réception de l'auteur à l'Académie; aujourd'hui au Louvre, Sculpture moderne, n° 293. Il y a cependant une différence entre les dimensions données à cette statue par le livret de 1769 et le catalogue du Louvre (2 pieds d'une part, $0^{m},810$ de l'autre).

BERRUER.

217. DEUX PORTRAITS EN MÉDAILLON.

Deux figures hideuses, deux magots d'Holbein. Comment diable ne sent-on pas l'incompatibilité de pareilles mines grotesques avec l'art et le marbre.

GOIS.

221. UN SAINT BRUNO EN MÉDITATION.

De Gois, entre plusieurs morceaux qui ne valent pas la peine d'être regardés, un *Saint Bruno en méditation*, sublime de vérité, d'expression, de simplicité, de componction. C'est la vie même : plus on le regarde, plus il saisit, plus il étonne, plus on l'admire. Morceau d'un maître de premier ordre.

LE COMTE[1].

Cinq morceaux de Le Comte : 224. Un *Esclave accablé de douleur*[2]; mauvais de dessin et de caractère, douleur grimacière. 225. Le *Sacrement de la Confirmation*[3], en bas-relief, digne de Rossi[4], noble, beau, sage, excellemment ordonné; magnifique tableau; les groupes, les caractères, l'ordonnance, les draperies, comme de Le Sueur. 226. Un *Repos de la Vierge*[5]: Vierge belle; anges descendant avec des couronnes, d'un esprit, d'une légèreté, d'une activité incroyables. 227. *Offrande au dieu Pan*[6], trop croquée pour être jugée soit en bien, soit en mal. 228. Une *Tête d'enfant d'après nature*, que j'aurais demain sur ma cheminée si j'étais riche ou sans dettes.

1. Félix Le Comte, né à Paris en 1737, académicien en 1771, mort à Paris en 1817.
2. Figure de 2 pieds 6 pouces de proportion.
3. Bas-relief en terre cuite de 2 pieds 5 pouces de large sur 1 pied 8 pouces de haut.
4. Properzia de Rossi (1490-1530), l'une des femmes artistes les plus remarquables de l'Italie. Diderot ne pouvait connaître ses bas-reliefs que par la gravure.
5. Bas-relief ovale de 15 pouces de haut sur 15 de large.
6. Esquisse en terre cuite de 18 pouces de haut.

MONOT[1].

De Monot, 229. Un *Amour décochant ses traits*[2], mou, sans chaleur, singulièrement contourné, tirant de l'arc comme on défaillit; point de vie, bras raides, jambes sèches, mauvaise nature, bout de draperie tortillée comme une corde. 230. Une *Jardinière grecque*[3], de bon style. 231. Une assez bonne *Tête de bacchante*[4]. Le reste ne vaut pas la peine d'en parler, excepté pourtant le *Portrait de l'avocat Target* (232), où la reconnaissance a suppléé le talent. J'aime bien que le cœur ait exécuté ce que le talent seul n'aurait su faire.

Me voilà tiré des sculpteurs. On s'est bien aperçu que Pigalle était occupé de la place de Louis XV, et Falconet absent.

Encore une ligne sur les dessinateurs. Le dessin est la base de la peinture, de la sculpture et de la gravure, et le dessin se soutient parmi nous.

235. COCHIN.

Tous ces dessins allégoriques de Cochin[5], sur les règnes des rois de France, sont beaux assurément. Il y a du mouvement, de l'expression, du caractère, de l'esprit, de l'invention, du costume, des draperies; mais il y a aussi trop de figures, elles sont trop entassées; d'ailleurs point d'air, point de plans.

On fera, quand on voudra, un excellent tableau d'après une esquisse de Greuze; je défie le plus habile peintre de rien faire de passable en s'assujettissant rigoureusement à ces précieux dessins de Cochin.

Et puis, mon ami, une foule de graveurs qui travaillent beaucoup et bien.

Et deux morceaux des Gobelins, le portrait du Roi et celui

1. Martin-Claude Monot, élève de Vassé, était alors agréé. Il fut académicien en 1779.

2. Modèle en plâtre de 4 pieds 3 pouces, qui doit être exécuté en marbre pour le salon de M. le baron de Besenval.

3. Modèle de plâtre de la hauteur de 2 pieds 8 pouces.

4. En marbre, de grandeur naturelle.

5. Destinés à être gravés pour l'ornement de l'*Abrégé chronologique de l'Histoire de France,* par M. le président Hénault.

de la Reine, qu'on prendrait sans balourdise pour de la peinture [1]. Cela est si merveilleux, que le Pline moderne qui en parlera sera traité de menteur par ceux qui nous succéderont dans quelque trentaine de siècles.

VASSÉ.

Vassé, qui a bien autant de talent que Pajou, et qui est plus leste que lui, lui a soufflé l'entreprise du tombeau du roi Stanislas. Le baron de Gleichen, qui s'y connaît, fait grand cas de sa composition.

COUSTOU [2].

Je n'oserais vous dire le jugement du même baron sur la *Vénus* exécutée en marbre par Coustou, pour le roi de Prusse, et qu'on peut voir dans l'atelier de l'artiste. Cette Vénus a le corps penché en devant, je ne sais quoi de souffrant sur le visage, et la tête un peu retournée en arrière.

Le baron est monstrueux dans sa façon de voir et de dire. J'avoue que la position de cette Vénus est singulière; que l'expression du désir qu'on a voulu lui donner touche à la douleur; que les muscles de ses bras sont trop articulés; que son caractère de tête n'est pas divin à beaucoup près; que c'est plus la nature d'un jeune homme que d'une femme, etc., etc., etc. Avec tout cela les côtés sont très-beaux; et si la figure se brise, et qu'on n'en trouve un jour que les jambes, on dira qu'en sculpture nos artistes ne l'ont cédé à aucun statuaire des temps passés.

Il y a pour pendant à cette Vénus un *Mars* trop mauvais pour en dire du mal. Il a l'air d'un pâtre, ou plutôt d'un manant.

Bonsoir. A deux ans d'ici s'il me reste des yeux, et s'il vous reste des pratiques.

1. Nos 258, 259, exécutés sous la direction de Cozette.

2. Guillaume Coustou, fils de Guillaume et neveu de Nicolas Coustou, né à Paris le 19 mars 1716, était académicien depuis 1742. Il mourut garde des sculptures du Louvre, le 13 juillet 1777. Son morceau de réception, un *Vulcain*, est au Musée.

DIX-SEPTIÈME LETTRE.

Prenez-y garde, mon ami, c'est vous qui me rengagez. On ne sait jamais, avec les têtes comme la mienne, ce que la question la plus stérile peut amener : d'abord une ligne, puis une autre, une page, deux pages, un livre. Vous en serez quitte cette fois-ci pour la peur.

Vous me demandez l'explication de ce que je vous ai dit, à propos du tableau de Greuze : qu'il fallait acheter un Wouwermans comme on achète un diamant; qu'il fallait acheter un Teniers comme on achète un tableau; que le Wouwermans ne pouvait guère être copié que sur une toile de même grandeur, et qu'au contraire on réussirait à étendre le plus petit Teniers sur la plus grande toile.

Je vais tâcher de vous éclaircir ma pensée, que je crois fort juste.

Un diamant a d'autant plus de prix que l'eau en est plus limpide, la forme plus belle, la couleur plus rare, et surtout qu'il est plus gros. Tout étant égal d'ailleurs, un Wouwermans est d'autant plus précieux qu'il est plus grand.

Ajoutez à cela que la composition de Wouwermans, poétique, pittoresque, imaginaire, a, dans toutes les parties de la peinture, quelque chose d'arbitraire dont la petite étendue de sa toile ne permet pas de discerner le mensonge, au lieu que Teniers s'assujettit à une imitation beaucoup plus rigoureuse; Wouwermans s'arrange une nature; Teniers la rend telle qu'elle est.

Imaginez un grand espace de nature, ramassé sur un très-petit par l'effet de la chambre obscure; voilà le tableau de Teniers; tout est, sur la petite toile, réduit comme dans la grande scène de nature. Prenez ce petit tableau réduit, faites-le projeter sur une toile aussi vaste que l'espace de nature qu'il embrassait, rien ne sera faux, il vous sera impossible de l'accuser dans un seul point : même dégradation d'objets, mêmes lumières, mêmes reflets; tout sera exact dans le petit et dans le grand, dans le grand et dans le petit.

Il n'en est pas ainsi de Wouwermans ni de toute autre com-

position ordonnée de fantaisie ou d'après les lois du technique : l'exagération en fera sortir toutes les licences : pour peu qu'il y ait de fausseté en petit dans les dégradations, les reflets, la couleur, les plans, cette fausseté deviendra énorme, choquante, insupportable, à proportion que vous agrandirez le tableau.

Un artiste vous en dirait peut-être davantage; pour moi, voilà tout ce que j'en sais.

Vous êtes-vous donné la peine d'aller, dans les salles de l'Académie, vérifier vis-à-vis du tableau de Greuze le jugement sévère que j'en ai porté, et en êtes-vous revenu convaincu que ce n'était tout au plus qu'un médiocre bas-relief?

Vous ai-je dit que notre pauvre Académie de peinture a été sur le point de fermer son école? Michel Van Loo n'est pas payé[1], les professeurs ne sont pas payés, le modèle n'est pas payé, et aurait cessé de se présenter aux élèves, si des particuliers, qu'un sentiment d'honneur anime encore, n'avaient pas pris dans leur bourse de quoi satisfaire à ses gages. Les petits profits du livret, qui se vend douze sous à la porte du Salon, font depuis quelques années tout le revenu de l'Académie. A la vue d'un désordre, d'une indigence et d'un avilissement aussi profond, je ne saurais m'empêcher de soupirer.

1. Il prenait sur ses deniers pour entretenir cette École, dont il était le directeur.

SALON DE 1771

Publié en 1857

En tête de ce *Salon*, M. Walferdin, qui l'a publié le premier, a placé les lignes suivantes :

« Diderot, dans sa dernière lettre sur le *Salon* de 1769, écrivait à Grimm : « Adieu, à deux ans d'ici, s'il me reste des yeux et s'il vous « reste des pratiques. » Mais des changements sont survenus dans le mode de transmission de la Correspondance de Grimm, en ce qui concerne les *Salons*. C'est à un ami des beaux-arts que celui de 1771 est adressé directement par Diderot; et, comme ce *Salon* est en définitive destiné à revenir aux mains de son ami, Diderot lui réserve pour quelques articles un second jugement qui diffère quelquefois du premier et qui est souvent résumé avec plus de vigueur et de liberté[1]. »

Nous ne savons quel est cet ami des beaux-arts dont parle M. Walferdin; dans tous les cas il est certain que le *Salon* de 1771 n'a pu lui être adressé dans l'état où il se trouve ici. Nous aimons mieux penser que Diderot, pressé par Grimm, lui a envoyé tout à la fois les parties écrites de son compte rendu et les notes dont il avait l'intention de faire usage s'il avait eu le temps d'y revenir. Tel qu'il est, ce *Salon* nous fait bien comprendre les fréquentes *reprises* du sujet qu'on a pu remarquer dans les deux grands Salons de 1765 et de 1767, et, à ce point de vue, il présente un intérêt particulier.

1. C'est celui qui est renfermé entre deux parenthèses.

SALON DE 1771

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

Vous êtes heureux, monsieur, de n'avoir point encore vu le Salon. Comme tout n'est que comparaison dans ce monde, je ne doute pas que la grande quantité de tableaux qui s'y trouvent ne vous eût embarrassé beaucoup. Il faut, je l'avoue, une vue habituée et sûre pour ne pas laisser surprendre son jugement par des compositions médiocres, mais vigoureuses, qui se trouvent être voisines de tableaux aussi faibles, mais qui leur disputent par d'autres parties. On trouve encore des morceaux où il y a du dessin, de la couleur; pas un où il y ait de la poésie, de l'imagination, de la pensée. Dans le dessein de vous épargner de l'incertitude, vous avez exigé de mon amitié que je vous ferais part de tout ce que j'y verrais, et que je joindrais à ce récit mon sentiment sur chaque ouvrage; je vous l'ai promis, et je me fais un plaisir et un devoir de vous tenir parole, quoique l'étendue de ma promesse passe de beaucoup celle de mes lumières. Je vais donc entrer en matière et commencer par l'article des tableaux; je suivrai, pour votre plus grande facilité, l'ordre des numéros selon qu'ils se trouvent rangés dans le livre du Salon que vous devez avoir.

PEINTURE.

M. HALLÉ.

1. SILÈNE DANS SA GROTTE, BARBOUILLÉ DE MURES PAR ÉGLÉ[1].

Ce tableau est composé de quatre figures principales. L'ordonnance en est simple et facile. Silène est entre Églé et Pan. La jeune nymphe tient des mûres dont elle lui peint une joue. Pan, spectateur de cette espèce de toilette, est appuyé sur une cruche, qui verse du vin. Derrière Églé est un sylvain ou satyre qui semble admirer la malice d'Églé. Sur le devant, deux enfants jouent avec une chèvre. La scène est sur le bord d'une grotte taillée dans le roc, ornée de pampres et de raisins, et à l'extrémité d'un bois voisin d'où sort une troupe de sylvains et de bacchantes qui paraissent de bonne humeur. Ce tableau est fait pour être exécuté en tapisserie aux Gobelins; il a douze pieds de long. En général, le coloris en est faible; il est maigre de couleur et tient trop de l'ébauche. Le genre des tapisseries, qui demande du brillant, aurait dû échauffer davantage le pinceau de M. Hallé et l'engager à empâter plus chaudement ses figures. Le nourricier de Bacchus a l'air d'un jeune homme à barbe blanche; il en a le coloris; sa jambe droite est d'un raccourci mal dessiné. Pan, quoique imité du Pan antique, a une figure basse. L'autre satyre, qui paraît d'une assez bonne couleur, a la main droite et le bras beaucoup trop lourds. Églé est une figure agréable, bien dessinée; il serait à souhaiter que par sa pose elle fût plus liée avec le groupe. La grotte, beaucoup trop claire et trop faible de coloris, nuit à l'effet des figures, qui sont elles-mêmes trop faiblement coloriées. Les enfants et la chèvre sont encore plus faibles, quoique sur le devant du tableau. Je ne puis m'empêcher de blâmer le bleu général qui règne dans ce tableau; l'eau, les plantes aquatiques, le gazon, etc.,

1. Tableau de 12 pieds de long sur 10 pieds de haut.

tout tient du bleu, et manque de cette variété si agréable dans le paysage.

(Le satyre qui est à gauche tient les bras du Silène. La caverne creusée dans le roc est sans effet. Plus fortement coloriées, les figures auraient plus ressorti, mais l'harmonie aurait été détruite; cette correction aurait entraîné une retouche totale. Chèvre-pied, à droite, vieux, sec et hideux. Arbre, à droite, raide, dépouillé et de mauvais choix. Du reste, composition assez bien ordonnée. La tête du Silène prise de Coypel. Sujet tiré des *Eglogues* de Virgile :

> Solvite me, pueri, satis est potuisse videri;
> Carmina quæ vultis cognoscite; carmina vobis;
> Huic aliud mercedis erit.
>
> VIRG. *Eclog.* VI, vers 24 et suiv.

> C'est assez de m'avoir surpris
> Enfants, déliez-moi; vous voulez que je chante,
> Je vais chanter pour vous; quant à cette méchante,
> Je lui réserve un autre prix.

Églé mal dessinée, attitude guindée. Ciel, arbres, eaux à l'amidon. Mauvaise chèvre.)

2. L'ADORATION DES BERGERS[1].

Ce sujet, déjà traité de mille manières différentes, devient neuf ici. La Vierge, assise sur la crèche et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, est dans une attitude convenable. La simplicité de l'ordonnance de ce tableau a du mérite; il est cependant certain qu'en sacrifiant un peu de la vénération générale à l'activité des figures, M. Hallé eût gagné du côté de la composition et de l'effet du tout ensemble. La lumière, moins éparpillée, eût été plus piquante, moins monotone, et eût produit des reflets plus sensibles et plus vigoureux; l'action dans les figures aurait jeté un tout autre intérêt sur la scène et évité ces figures droites qui ont l'air moins empressé qu'ébahi.

Les têtes, en général, ont du caractère, surtout celle du pâtre à genoux sur le devant du tableau.

1. Tableau de 9 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 8 pouces de large, appartenant au chapitre royal de Roye.

(Couleur grisâtre, violet pâle; nuages plaqués, comme les anges. Triste de couleur comme les panneaux d'un carrosse de médecin. La lumière part de l'enfant Jésus et n'éclaire rien. Le saint Joseph, debout à gauche, a l'air d'un charlatan qui montre la curiosité. La Vierge a un caractère de fierté théâtrale; il faut voir la manière dont elle montre l'enfant! J'en aime mieux *l'esquisse*[1] (3). Le berger sur le devant est rustique et bien.)

LA GRENÉE.

4. SAINT GERMAIN DONNE A SAINTE GENEVIÈVE UNE MÉDAILLE OU EST EMPREINTE L'IMAGE DE LA CROIX[2], ETC.

C'est un bon tableau, monsieur, que celui-ci, et un des meilleurs sortis des mains de M. La Grenée. La composition en est sage, raisonnée, le dessin correct et ferme, et nous rappelle Le Sueur et Bourdon; le coloris a beaucoup de ces deux maîtres. Je désirerais seulement un peu plus de chaleur dans la tête de la jeune sainte et plus de caractère.

(Si l'évêque se lève, il se cassera la tête contre la corniche... Morceau d'un habile homme : sagesse, harmonie. Beau. D'autant plus étonnant qu'il est rare qu'il ait son talent quand sa toile s'étend. Sa touche est légère et sa couleur très-agréable; mais il me semble que j'ai dans la tête une autre manière de colorier ces sujets-là.)

5. L'INSOMNIE[3].

Une jeune fille agitée toute la nuit, sans doute par l'amour, se lève d'impatience et ouvre les rideaux de son lit, sous lequel le fripon d'Amour, auteur de son insomnie, est caché et l'observe d'un rire malin. Ce petit tableau est d'un fini précieux, comme la plupart des petits tableaux du même auteur. La figure est d'un dessin pur et coulant; on voit qu'il consulte assidûment la

1. En pastel.

2. Tableau de 5 pieds 2 pouces de haut sur 3 pieds 7 pouces de large, destiné à la décoration d'une des chapelles de l'église de l'Oratoire de Paris.

3. Tableau de 2 pieds 3 pouces de haut sur 1 pied 8 pouces de large, appartenant à Monseigneur le duc de Chartres

nature. Peut-être qu'avec un peu plus de réflexion sur les beautés de l'antique, il prêterait à ses modèles ce qui leur manque, je veux dire ces formes moins allongées, plus pleines de chair, sans perdre de leur ondoyant. La *Vénus de Médicis* exprime mieux tout cela que je ne puis vous le dire, et son dos est un argument à celui de la *Belle Éveillée*, de M. La Grenée, surtout son épaule gauche. On lui a reproché quelque temps le trop de rouge dans ses carnations, et l'on a eu tort; il s'en fût corrigé peu à peu et se serait arrêté au point fixe, au lieu que cette correction trop subite l'a jeté dans l'erreur opposée. Joignez-y l'extrême fini, qui, en tourmentant l'harmonie des teintes, les fatigue et les noie au point de ne plus former qu'un coloris gris ou une carnation malade; de là, plus de chaleur, et la figure tient plutôt de l'ivoire que de la chair. Les draperies et les linges de ce tableau sont d'un pinceau gras et ferme, quoique touchées d'un peu trop de noir dans les dessous; ses couleurs locales pleines et justes. Voilà en bref, monsieur, ce que je pense de ce tableau, qui d'ailleurs est piquant. Désirons, pour la gloire de M. La Grenée, qu'il veuille redessiner le pied droit de la jeune fille, qui n'est sûrement pas fait d'après nature.

(C'est une fille, vue par le dos, qui tire les rideaux de son lit. Cela est beau; mais qu'est-ce que cela signifie? Il fallait l'asseoir et la faire rêver. Pourquoi nue? Que dit-elle? Je n'en sais rien, ni La Grenée non plus. Le coussin est de satin et non de toile. C'est une belle académie, belle, encore si vous voulez; ce n'est pas là mon genre de beauté en femmes. Rideau lourd.)

6. UNE NYMPHE QUI SE MIRE DANS L'EAU[1].

Cette figure, dont le coloris n'est pas celui que la chair acquiert dans l'eau, semble plutôt prendre ce bain par ordonnance que pour son plaisir, et sa curiosité ne doit pas être satisfaite à son avantage. Le ton généralement gris de cette figure, sa pose trop commune et ses contours tâtonnés, en font un morceau bien inférieur à son pendant, qui est le tableau précédent.

1. Tableau de 2 pieds 3 pouces de haut sur 1 pied 8 pouces de large, appartenant à Monseigneur le duc de Chartres.

7. UNE SAINTE FAMILLE[1]; — 8. LOTH ENIVRÉ PAR SES FILLES[2].

Vous connaissez, monsieur, les saintes Familles de M. La Grenée; je ne vous dirai rien de celle-ci, non plus que du *Loth enivré par ses filles*, différent de celui du Feti, que vous connaissez.

(Suave, fini, précieux, dessin correct, digne des grands maîtres... Beau, très-beau et d'un autre faire. Filles de Loth, filles sans expression. Nul désir ni dans le père, ni dans les enfants; on ne sait d'où est venue la corruption. Lemoyne s'en est tiré bien autrement; il en a fait un morceau plein de volupté : l'une baise les mains de son père; l'autre a une cuisse passée sous la sienne; le vieillard est renversé sur des matelas, et s'enivre au milieu du désordre d'un déménagement précipité.)

9. UNE BAIGNEUSE QUI REGARDE DEUX COLOMBES SE CARESSER[3].

Cette jeune fille est assise nonchalamment, une jambe sur l'autre, et dans une attitude qui caractérise le repos plutôt que la langueur, que sans doute l'auteur a eu l'intention de lui donner. Elle détourne la tête pour considérer deux tourterelles ou colombes qui se caressent. Le caractère de sa tête n'est ni beau ni expressif; la figure est un peu longue et forte, sans que ses contours soient pleins. D'ailleurs, est-ce bien là la contenance d'une fille jeune qui se baigne et considère attentivement de semblables objets? J'en appelle à ceux qui, observant la nature avec de bons yeux, la prennent souvent sur le fait. Quant au coloris, il est ici plus vigoureux, plus frais, quoique toujours trop égal de ton. Le pinceau en est gras et fondu. Quel dommage qu'une petite réminiscence du faire du Titien n'ait pas présidé à ce travail!

Je ne vous dis rien de *David qui aperçoit Bethsabée dans le bain* (10).

1. Tableau de 15 pouces de haut sur 12 pouces de large.
2. Tableau de 15 pouces de haut sur 12 pouces de large.
3. Tableau de 2 pieds 9 pouces de large sur 2 pieds 2 pouces de haut, du cabinet de M. le baron de Bézenval.

(Sans compter que la tête vaporeuse n'est pas assez solidement peinte pour le reste du corps : cuisse gonflée; teinte verdâtre le long du dos; faux reflets des arbres, qui en sont à vingt pieds.)

11. MARS ET VÉNUS, ALLÉGORIE SUR LA PAIX[1].

Vénus, endormie dans un lit, a la tête appuyée sur le bras gauche; Mars, qui est ici placé dans la ruelle, et qui, par cette raison, n'est vu qu'à mi-corps, est dans l'attitude d'ouvrir le rideau pour considérer cette mère des Amours. Sur le devant du tableau, on voit une colombe placée ou nichée dans le casque de Mars; elle paraît effectivement disposée à y faire son nid, et c'est son galant qui sans doute lui apporte dans son bec un brin de paille. Cette idée, tout ingénieuse[2] qu'elle est, n'a pu, je vous l'avoue, m'apprendre le fond de l'allégorie de ce tableau. La guerre et l'amour, ou la beauté et la fécondité désignées par ces colombes, tout cela ne parle point à mon esprit, et cette composition est un mystère pour moi. Quant au dessin, si votre œil suppose le reste du corps du dieu Mars qui se trouve derrière le lit, vous verrez que cette figure doit être de beaucoup trop courte; peut-être aussi y a-t-il une allégorie dans le bas de ce corps. Du reste, ce terrible dieu de la guerre est ici dépouillé de son air martial; vous le prendrez plutôt pour un des apprentis de l'atelier du mari de Vénus. Son caractère de tête annonce qu'il est débonnaire; son nez rond, court, ainsi que celui de sa maîtresse (et de presque toutes les têtes de l'auteur), marque leur bonhomie; enfin c'est un jouvenceau qui fait ici sa première campagne. Sa maîtresse dort ou ne dort point, couchée sur le côté, de crainte d'asthme; la main gauche, sur laquelle sa tête repose, n'est pas d'un choix avantageux, et la droite, appuyée sur l'oreiller, met ici le proverbe en défaut; car elle n'a pas *les grâces jusques au bout des doigts*. Le coloris de cette déesse n'est guère celui du sommeil, et il est bien au-dessous de la *Baigneuse* dont je viens de parler. Le tableau, en général, est d'une très-bonne pâte de couleur, fondue avec art

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 8 pouces de large.
2. Voir *Salon de 1767*, ci-dessus, p. 74, où Diderot offre cette idée à La Grenée. Nous avons vu dans le *Salon de 1769* qu'elle avait été aussi traitée par Vien.

et d'un pinceau net et sûr; mais je le répéterai encore, plus de touches spirituelles, plus de variété dans le ton général, moins de fermeté dure et un peu plus de choix dans la nature, et surtout d'examen; car je ne puis m'empêcher de faire remarquer à M. La Grenée ce qu'il sait cependant mieux que moi, que les intestins mobiles et contenus dans le bas-ventre suivent ordinairement la pente que le corps leur donne; qu'ainsi, Vénus couchée du côté gauche, la partie droite de son ventre doit paraître aplatie, puisque la gauche est censée remplie. Un plâtre peut présenter ce mauvais effet; mais la nature bien observée dit et montre le contraire.

(Vénus, cela! c'est une jolie catin. Cela un Mars! c'est un beau Savoyard. Et puis, que dit-il? que fait-il? que regarde-t-il? ce n'est ni sa compagne ni les pigeons. Beau insignifiant).

12. LA MÉTAMORPHOSE D'ALPHÉE ET D'ARÉTHUSE[1].

On ne peut s'empêcher de reprocher quelquefois à l'auteur de manquer d'expression; et quelques incorrections ou négligences souvent répétées nuisent toujours au succès, même du meilleur tableau. Celui-ci est dans le cas. Le chasseur Alphée est un gros garçon à barbe blanche sous la forme du fleuve Alphée; à son attitude on est incertain s'il en veut sérieusement à Aréthuse, qui néanmoins se présente à lui d'assez bonne grâce. La chaste déesse, qui sait qu'entre l'arbre et l'écorce il ne faut pas mettre le doigt, ne se met guère en frais pour les séparer; et d'ailleurs la taille ou la corpulence d'Alphée rassure contre la vivacité de son entreprise sur la prétendue beauté d'Aréthuse. Il y a cependant du pinceau dans ce tableau; mais il manque d'étude et de composition plus que de couleur.

(Quelle figure strapassée! c'est une convulsive. Quel écart de cuisse! quelle raideur de corps! Draperie mal amenée.)

13. DIANE SURPRISE AU BAIN PAR ACTÉON[2].

C'est ici un de ces sujets composés de deux figures (par abréviation), à peu près comme font certains peintres de batailles qui nous représentent un combat avec deux cavaliers, un troi-

1. Tableau de 14 pouces de haut sur 11 pouces de large.
2. Tableau de 13 pouces de large sur 9 pouces et demi de haut.

sième renversé, et beaucoup de fumée qui remplit le tableau. Diane n'a ici qu'une seule nymphe à opposer aux prétentions dangereuses d'Actéon, qui ne pense point à elle. La nymphe est d'une bonne couleur.

14. JUPITER, SOUS LA FORME DE DIANE, SÉDUIT CALISTO[1].

La composition en est neuve et ingénieuse. La figure de Calisto, d'une bonne couleur et d'une touche agréable et spirituelle, ne sert point avantageusement l'Aréthuse du tableau précédent. Ce tableau-ci est d'un dessin plus pur et plus correct.

(Le dos de Jupiter est de la plus grande beauté, et Jupiter en Diane est une des plus belles figures que La Grenée ait faites cette année et les autres. Autre chose, c'est qu'il s'est corrigé de ses draperies crues et dures comme au sortir de la cuve du teinturier.

C'est de la chair, c'est à prendre, à toucher, à baiser. La nymphe qui sert Diane n'est pas noire, quoique dans l'ombre; il y a un moyen, c'est d'éclairer une partie, comme ici tout le côté gauche; ce ton de couleur domine l'imagination et lui fait voir blanc le reste de la figure. Belle figure que celle de Diane.)

15. APOLLON CHANTE LA GLOIRE DES GRANDS HOMMES[2].

Ce petit tableau a du mérite. Peut-être demande-t-il un peu plus d'élégance, témoin le Pythien antique, et je crois que cette figure ferait mieux un Orphée à tous égards. Quant à ce qu'il chante, je l'ignore, et je ne sais même s'il pince sa lyre ou s'il la touche ; du moins il y met peu de grâce.

16. VÉNUS ET L'AMOUR ENDORMIS[3].

Voici encore un sommeil de Vénus ou de M. La Grenée, et je crains de vous en parler.

(Vénus grenouille.)

1. Tableau de 9 pouces et demi de haut sur 13 pouces de large, pendant du précédent.

2. Tableau de 8 pouces de haut sur 5 pouces et demi de large.

3. Tableau de 8 pouces et demi de large sur 7 pouces de haut, pendant du suivant.

17. LÉDA[1].

Il y a de l'invention et du coloris dans ce tableau. La femme de Tyndare, qui n'était point novice en amour, le prouve par les moyens qu'elle emploie pour sa défense, et le maître des dieux ne prend point le change. Le dessin de ce tableau est plus agréable que dans beaucoup d'autres du même auteur.

(L'expression de Léda est fine ; ce cygne qui tire le linge avec son bec est ingénieux.)

18. LA NYMPHE ÉCHO AMOUREUSE DE NARCISSE[2].

(Sale, vilain, vieux. Femme ajustée de la tête aux pieds du plus mauvais goût. Ah quel cul ! Il est plus gros que ce baigneur, et les eaux d'un bleu! C'est l'*Abbé Vert*[3] en action... au bleu. Au sortir de là il sera teint en bleu...)

19. ÉGLÉ, JEUNE NYMPHE[4].

Malo me Galathea petit, lasciva puella
Et fugit ad salices et se cupit ante videri.

(La fille a de la malice. Le berger est rêveur.)

20. RAPPORTE CE BOUCLIER OU QUE CE BOUCLIER TE RAPPORTE.

Discours d'une Lacédémonienne à son fils (*Plutarque*). — Ce morceau a beaucoup de mérite ; il est composé en homme instruit, ce qu'on ne peut refuser à son auteur. Il est bien dessiné et bien peint, la couleur en est bonne et sage. La tête du jeune

1. Même dimension que le précédent.

2. Tableau de 8 pouces et demi de large sur 7 pouces de haut, tableau pendant du suivant.

3. En 1713, l'abbé Anne Bernard de Fortia, surpris en conversation criminelle avec la femme d'un teinturier, fut plongé par celui-ci, aidé de deux de ses garçons, dans une cuve de teinture verte, *bon teint*. On ne l'appela plus que l'*abbé Vert*. M. d'Argenson, à qui il se plaignit, ne fit que rire de sa mésaventure, elle devint publique et lui occasionna de tels ennuis qu'il se retira en Provence où il mourut de chagrin.

4. Même dimension que le précédent.

Grec demanderait un peu plus d'expression; il doit marquer l'ardeur de se signaler, mouvement naturel à son âge, plutôt que cet air docile aux avis de sa mère.

(Quoi! c'est là un Spartiate! c'est là un Lacédémonien! Supprimez le bouclier et vous ne verrez plus qu'un jeune homme qui fait des protestations à une femme qui n'est pas de son âge. La Grenée est le plus beau pinceau et la tête la plus vide d'imagination que je connaisse.)

21. TÉLÉMAQUE RENCONTRE TERMOSIRIS, GRAND PRÊTRE D'APOLLON, QUI LUI ENSEIGNE L'ART D'ÊTRE HEUREUX DANS L'ESCLAVAGE, ET LUI DONNE DES LEÇONS DE POÉSIE PASTORALE[1].

Comme ces deux arts très-difficiles, je crois, ne peuvent guère s'apprendre en courant les champs, vous conviendrez, monsieur, que ce sujet ne peut être rendu en peinture avec quelque effet sensible, et qu'en voyant ces deux voyageurs se rencontrer et se parler, je ne puis deviner de quoi ils s'entretiennent, surtout un vieillard grand prêtre avec un marmot. C'est donc se faire tort que d'entreprendre de tels sujets.

(Comme cela est froid! Et ces arbres, quels arbres! Quel caractère de Termosiris! Il n'y avait qu'à en lire le portrait dans Télémaque.)

BELLE.

22. LE COMBAT DE SAINT MICHEL[2].

L'archange est ici un cuirassier qui se bat sans tirer l'épée, quoiqu'il la porte à son côté, ni sans pouvoir se servir du céleste carreau qu'il tient en main et qui se détourne de son but; enfin, il est contraint de jouer des pieds sur l'abdomen de son gros adversaire, qui en étend les bras d'impatience. D'autres masques de démons se présentent d'un côté pour l'intimider; mais il en a bien vu d'autres dans Rubens, et piétine encore. Laissons-le, croyez-moi, fouler Satan, et voyons *Psyché* du même auteur.

1. Tableau de 3 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds 8 pouces de large.
2. Tableau de 9 pieds de haut sur 6 de large.

(Sa jambe gauche est de bois; sa draperie l'enculotte. Ce Satan renversé, la tête en bas et les pieds en l'air, n'est qu'une académie; cependant assez chaud de couleur. Mais pourquoi l'avoir enchaîné? Il ne faut battre personne à terre, pas même un diable : c'est une lâcheté. Ce foudre dont l'ange est armé, un paquet de soie parfilée; cet ange sans passion, sans indignation, bien froid. Qu'est-ce que je vois sur la gauche? ces deux petites têtes de diables, parmi lesquelles celle qui regarde en haut a l'air bonhomme, et celui qui, renversé sur le ventre, a la tête échevelée, est d'une mollesse de chair à pétrir comme de la pâte. Que signifie cette vilaine bête qu'il prend par le haut de la tête? Et puis, il fallait donner à ces démons une teinte de leur séjour. Il faut être bien hardi pour faire ce sujet après Raphaël. J'en suis bien aise, et je voudrais que ce fût un plus habile homme qui l'eût tenté, comme *Phèdre* après Racine. Point de noblesse à l'ange. Figure du diable, mauvais raccourci.)

23. PSYCHÉ ET L'AMOUR ENDORMI[1].

On avertit que ce tableau sera exécuté en tapisserie, et qu'il est dans le costume du théâtre.

Vous savez, monsieur, l'aventure de Psyché et de la lampe; c'est ce moment que l'on dépeint ici, et selon le costume théâtral; ainsi point de chicane sur l'ordonnance; tout y devient possible; il l'est même qu'à l'aide d'une seule lampe la scène soit éclairée comme du plus beau jour, que tout soit de la plus grande magnificence dans ce palais; mais ce qui ne l'est pas, c'est que l'Amour ne soit pas beau comme l'Amour, même en dormant, et que Psyché, destinée à partager le lit de l'Amour cette même nuit, n'ait point encore commencé sa toilette du soir, tandis que son mari a déjà fait un bon somme. Peut-être fut-elle du nombre de nos traîneuses le soir de ce beau jour. Du reste, la richesse de l'ordonnance et des accessoires ne dispute rien dans ce tableau, et Psyché aura moins de regret quand ce palais-ci sera détruit; la perte n'en sera pas si considérable que La Fontaine nous l'a dite. Et puis, croyez aux poëtes!

1. Tableau de 11 pieds 4 pouces de haut sur 7 pieds 9 pouces de large; est destiné à faire suite à une tenture de feu M. Charles Coypel, dont les sujets sont tirés de divers opéras et traités dans le costume du théâtre.

(Deux anges d'ocre, cariatides relevant les rideaux d'un lit en baldaquin, précisément comme ceux qu'on accole aux deux côtés de l'Ecu de France. Et cette Psyché en habit de cour! Vase rempli de vase, comme on en peint en enseigne. Amour sans finesse, fausse grâce à la Coypel. Le fils de Vénus sur un lit de sultane. Vilain lit. Psyché, pied estropié. Amour mal couché. Fleurs de carrosse. Lampe sans lumière. Triste effet des rideaux rouges et jaunes.)

VAN LOO FILS[1].

24. VÉNUS ET L'AMOUR COURONNÉ PAR LES GRACES[2].

Vous vous rappelez, monsieur, d'avoir vu, il y a quelques années[3], le beau tableau des *Grâces*, de 7 pieds et demi, de Carle Van Loo; celui-ci est plus considérable par le sujet et l'étendue. Vénus et son fils occupent le milieu du tableau, placés sur un nuage, car la scène est au ciel, et les Grâces, réparties des deux côtés, remplissent l'espace. Si je ne m'étais pas engagé à vous dire naïvement mon sentiment sur la plus grande partie de ce que je verrais au Salon, c'est ici que je serais excusable de m'arrêter. Le nom de Van Loo semblerait l'exiger et les mânes de Carle l'ordonner; mais la vérité est une. D'ailleurs, les Carrache furent-ils égaux entre eux? Je poursuis donc, et j'oublie en ce moment les hommes pour ne parler que de leurs ouvrages. L'Amour, debout et appuyé sur son arc, occupe le premier plan devant sa mère, qui est presque assise et dans une pose de modèle mille fois répétée; à sa droite et loin d'elle, deux des Grâces posées presque debout et comme sur le penchant d'un roc à pic d'où elles auraient peur de tomber, et serrées l'une contre l'autre; elles étendent chacune un bras, très-raide, pour parvenir à placer sur la tête de la déesse une couronne très-lourde et très-verte, ce que je doute qu'elles parviennent à faire sans tomber, à moins qu'elles ne fassent un pas en avant. Il est bon de vous faire observer que c'est une espèce de *manie académique* que ces longs bras *couronnants* et

1. Jules-César Denis Van Loo, fils de Carle, né en 1743. Académicien en 1784.
2. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 6 pieds 8 pouces de large.
3. Salon de 1765.

très-éloignés du corps qui leur appartient. On veut supposer du difficile où il ne faut que du naturel. La troisième des Grâces, beaucoup plus tranquille et qui redoute les mouvements pénibles (dans la vue de conserver son embonpoint), se contente de porter la main droite vers la couronne, au cas qu'une force majeure soit nécessaire; elle tient de l'autre main la fatale pomme d'or que la beauté de Vénus arracha des mains de Pâris, modestement occupée de sa gloire. Voilà en bref la composition de ce tableau. Quant à la partie du dessin, c'est bien ici le moment de dire : « O Carle! prête-nous ton crayon, ou viens ici soutenir la gloire de ton nom. Remontre-nous encore ces beaux contours si naturels, si coulants, si gras sans être lourds, et si faciles en apparence. » Inutiles regrets! Le groupe des deux Grâces est ici dessiné académiquement. On ne sent que le modèle non choisi qui fatigue le peintre et qui est fatigué lui-même. Quoi! tant de chefs-d'œuvre des anciens et des modernes que nous avons sous les yeux, de si longues études, un travail continuel, de tout cela ne peut-il résulter une habitude de voir avec des yeux qui sachent comparer, et d'exécuter avec une main sûre et toujours conduite par ces mêmes yeux? Non; le jugement fait tout, et la main gâte tout.

La troisième des Grâces est une *réchauffée* de Rubens, d'un dessin lourd et dur. La mère des Amours n'est ni debout, ni assise, et dans une attitude commune; la cuisse et la jambe droite sont hors du tronc; les pieds mal posés, etc. Je passe à l'Amour, dont la pose ne contraste guère avec la Grâce placée à sa gauche; sa raideur y met obstacle. Rubens, Rubens est sous les yeux, pourquoi l'oublier? Il enseigne à faire des Amours, et à les bien faire. Je ne vous parle point de ce paquet de linge que l'une des Grâces tient devant elle et qui est d'un style bas, surtout pour les Grâces; ni des nuages trop pesants, ni du ciel, qui n'est point l'empyrée, ni du coloris, qui, en général, est comme le dessin, ce serait enfin vous ennuyer; je ne me suis déjà que trop étendu sur ce morceau, qui occupe une belle place.

(La troisième Grâce, à droite, bacchante ignoble, cul énorme; vilaine. Vénus, figure maussade, froide, immobile. Les deux autres Grâces, à la Boucher. Pinceau moite. Cheveux verts à Vénus; il n'y a de grasses que les fesses de celle-ci. Grâce vue par le dos, mauvaise hanche; cerceau au lieu de couronne,

empoigné durement et maussadement. Nuages, pans de murs recrépis. Amour, physionomie d'ange.)

25. UNE EXPÉRIENCE PHYSIQUE D'UN OISEAU PRIVÉ D'AIR A LA MACHINE PNEUMATIQUE[1].

(*Dormiebat Homerus.* Expérience où aucun des spectateurs n'est à ce qu'il fait. Belle palette.)

26. DEUX PORTRAITS EN OVALE[2].

Il y a du mérite dans ces deux portraits, et ce genre ne devrait pas lui être indifférent.

(Bien mieux; la chair y est avec sa morbidesse.)

LÉPICIÉ.

27. SAINTE ELISABETH ET SAINT JEAN[3].

L'auteur mérite sans doute de l'encouragement. Le saint Jean est assez bien dessiné. Un peu plus des souvenirs des ouvrages du Carrache et de sa chaleur dans le faire ne nuiraient pas à M. Lépicié, que l'on voit qui étudie sérieusement.

(Il ne me déplaît en rien, ni le Joachim, ni le saint Jean, ni la sainte Anne; mais le mouton est de bois de buis; mais ce chat maigre est d'émail, sa patte de derrière est d'un singe ou d'un chien. Et le sujet, qui le devinera? Imaginez à droite Joachim debout, à gauche Anne assise, entre ses jambes le petit Jean regardant son père : y entendez-vous quelque chose?)

28. LE MARTYRE DE SAINT ANDRÉ[4].

Ce tableau, plus considérable que le précédent, demandait aussi plus de talent, et c'est où l'auteur a manqué de force. La composition pèche par le manque d'intérêt à l'action, malgré celui que doit produire le sujet. Le bourreau qui tend le dos pour soulever le martyr fait de grands efforts pour ne rien supporter, car le corps du Saint ne le touche pas; c'est le bourreau

1. Tableau de 3 pieds 7 pouces de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.
2. Tableau de 11 pouces de haut sur 1 pied 8 pouces de large.
3. Tableau de 8 pieds de haut sur 4 pieds 6 pouces de large.
4. Tableau de 6 pieds 8 pouces de haut sur 4 pieds 2 pouces de large.

de la droite, tenant les pieds du Saint, qui porte toute la charge. Le troisième bourreau n'est point occupé assez essentiellement et ne sert point à l'effet. Vous savez, monsieur, qu'Horace nous dit que tout doit courir à l'action principale; tout doit être en mouvement pour y concourir; rien d'inutile. Bourdon le prouve bien dans son tableau du *Martyre de saint Pierre :* quelle unité, quelle vigueur! Le coloris de ce tableau-ci est au contraire faible et donnant dans le grand clair, ce qui ôte à son auteur les moyens d'être vigoureux.

(Mauvaise composition, strapassée. Bourreau qui grimace, c'est celui qui attache le Saint; celui qui tient les jambes est droit, froid, sans mouvement, sans action; tout est sur celui qui porte le Saint sur son dos. Mais pourquoi cet échafaudage-là pour mettre un homme sur la croix de saint André? Stérilité de tête; artiste qui a multiplié les figures parce qu'il ne se sentait pas en état d'en faire une belle; poëte qui crée des tumultes, des allées et des venues quand il ne sait pas faire parler. Pauvre idéal. Le Sueur, les Carrache n'auraient pas fait ainsi, Raphaël bien moins.)

29. LE MARTYRE DE SAINT DENIS[1].

(Tout est gris, cela ressemble à des ébauches fort avancées. Dans le *Martyre de saint Denis*, le bourreau est froid, mais non de ce froid qui marque l'atrocité. Le Saint est ignoble et même sans résignation, sans expression; il prierait avec plus d'onction qu'il ne meurt. Ses mains sont liées à présenter une confusion de doigts où l'œil se perd.)

30. NARCISSE CHANGÉ EN FLEUR[2].

Ce Narcisse ressemble à une mauvaise Madeleine.

31. AUTRE NARCISSE CHANGÉ EN FLEUR[3].

32. ADONIS CHANGÉ EN ANÉMONE[4].

(Mauvais.)

1. Tableau de 5 pieds de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

2. Tableau de 4 pieds 2 pouces de large; destiné à orner le nouveau pavillon de Trianon.

3. Tableau pendant du suivant, ayant 17 pouces de large sur 1 pied de haut.

4. Tableau pendant du précédent, ayant 17 pouces de large sur 1 pied de haut.

33. LA SCULPTURE[1].

Ce tableau a des parties qui méritent.
(Expression plus vraie, sujet plus heureux. Mauvaise draperie.)

34. LA COLÈRE DE NEPTUNE[2].

(Ce Neptune a l'attitude et la physionomie d'un Christ qui monte au ciel. Il a un groupe de vents sur la gauche, très-burlesque et très-ridicule. Cette tritonne de la droite a le plus monstrueux cul qu'il soit possible d'imaginer, devant ou après celui d'une des *Grâces* de Brenet.)

35. LE DÉJEUNER FRUGAL[3].

Est d'une assez bonne touche, mais faible.

36. LA RÉCRÉATION UTILE[4].

37. PLUSIEURS PORTRAITS.

Dont quelques-uns ont de la couleur et de la vérité.

CHARDIN.

Un tableau représentant un bas-relief :

38. JEUX D'ENFANTS.

On reconnaît le grand homme en tout temps. M. Chardin emploie ici une magie différente; ce morceau est beaucoup moins fini que ses ouvrages précédents, et a néanmoins autant d'effet et de vérité que tout ce qui sort de son pinceau; l'illusion y est de la plus grande force, et j'ai vu plus d'une personne y être trompée. Il me semble qu'on pourrait dire de M. Chardin et de M. de Buffon que la nature les a mis dans sa confidence.

39. TROIS TÊTES D'ÉTUDE AU PASTEL.

C'est toujours la même main sûre et libre et les mêmes yeux

1. Tableau peint sur bois de 4 pieds 3 pouces de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.
2. Tableau de 20 pouces de large sur 11 de haut.
3. Tableau de 17 pouces de haut sur 14 pouces de large.
4. Tableau peint sur cuivre de 15 pouces de haut sur 1 pied de large.

accoutumés à voir la nature, mais à la bien voir et à démêler la magie de ses effets.

VERNET.

40. UNE TEMPÊTE AVEC LE NAUFRAGE D'UN VAISSEAU[1].

C'est encore un chef-d'œuvre de M. Vernet. Un vaisseau brisé par la tempête contre un vaste rocher est coulé bas; on n'en aperçoit que les agrès. L'orage, à peine éloigné, tient encore le ciel en désordre; les éclairs brillent au loin et la foudre tombe. Ici le précepte d'Horace est bien observé en maître : tout est tiré du sujet, tout court à l'action. Là, des matelots secourent un malheureux sans vêtements, qui, luttant contre la mort, attrape et grimpe le long d'un cordage qu'on lui tend pour gagner le mât, son unique espoir. Ici, une femme échappée à la fureur des flots est entraînée loin d'eux par des matelots secourables; enfin on n'aperçoit que de funestes effets de la rage de ce cruel élément. Loin de se relâcher, M. Vernet s'est, je crois, surpassé dans ce morceau, qui est du plus grand effet et de la plus grande vérité. Il règne dans tout ce tableau un certain air humide qui prouve qu'en peinture chaque genre a sa magie propre pour rendre la nature dans tous ses points de vérité.

(Quel ciel! quelles eaux! quelles roches! quelle profondeur! Comme cette lumière éclaire ces eaux! Il se répète un peu dans ses scènes de naufrage; mêmes figures, monotonie d'attitude et de situations. Perdu dans les petits sujets; alors paysages sans âme et sans vérité, arbres sans tons ni nuances.)

41. UN PAYSAGE ET MARINE, AU COUCHER DU SOLEIL[2].

Ce morceau est au moins de la force du précédent, s'il ne le surpasse, vu la difficulté. Le Lorrain n'est certainement pas plus vrai ni plus chaud; peut-être est-il moins franc de touche et d'un génie moins abondant pour les beaux sites que M. Ver-

1. Tableau de 5 pieds de large sur 3 pieds 6 pouces de haut, appartenant à l'Électeur palatin.

2. Ce tableau, appartenant à l'Électeur palatin, a la même dimension que le précédent.

net, qui joint à cette supériorité celle de faire les figures, talent que Claude n'avait pas.

42. UNE MARINE AU CLAIR DE LA LUNE[1].

Vous connaissez, monsieur, le grand talent de l'auteur à savoir opposer la lumière du feu pendant la nuit à celle de la lune. Ces deux contrastes font un effet merveilleux dans ce tableau, et, par un mystère qui tient à la force de l'art, ils s'entr'aident mutuellement. Les effets qui résultent de ces deux lumières sont séduisants par leur extrême vérité.

(Frais, vrai; silence de la nuit; reflet, ondulations de la lumière argentées; feu artificiel contrastant avec la lumière de la lune et surtout avec les masses noires du ciel, contraste pittoresque et frappant.)

43. UNE MARINE AVEC DES BAIGNEUSES[2].
44. UN PAYSAGE AU SOLEIL COUCHANT[3].

Il y a encore quelques autres tableaux de la même main dans le Salon, tels qu'une *Marine avec des baigneuses*, morceau fort agréable et piquant.

(Mauvais arbres, à la *Marine avec des baigneuses*. *Soleil couchant* aussi beau que jamais.)

ROSLIN.

45. GUSTAVE, ROI DE SUÈDE, DANS SON CABINET D'ÉTUDE, S'ENTRETENANT SUR DES PLANS DE FORTIFICATIONS AVEC LES PRINCES CHARLES ET ADOLPHE, SES FRÈRES[4].

Il est sans doute bien flatteur pour M. Roslin d'emporter un suffrage universel, et son tableau prouve de quels efforts un artiste est capable lorsque, encouragé par son prince, l'amour et le génie viennent encore se joindre au talent. M. Roslin n'a rien fait de plus beau ni d'aussi beau. Il égale Rigaud et va

1. Tableau de 5 pieds de large sur 3 pieds de haut.
2. *L'Heure du jour est le matin* : tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds de haut.
3. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds de haut.
4. Tableau de 6 pieds 6 pouces de large sur 5 pieds de haut.

plus loin. C'est une ordonnance noble et sans fracas, une composition simple, sage et majestueuse; un dessin correct et facile; une ressemblance fidèle sans exagération; un pinceau plein, gras et frais, qui conserve toujours sa fermeté et malgré cela sa liberté. Enfin l'effet général est d'une force et d'un piquant qui étonne, et les étoffes sont rendues avec une vérité et une force que je ne puis vous comparer qu'à la nature. Je ne connais point de tableau dans ce genre qui me fasse autant de plaisir. Je me donne, monsieur, une douce satisfaction en rendant cette justice à un étranger aimable qui possède tant de talent. Fasse le ciel que mon exemple soit ici suivi de bonne foi!

(Une conversation? cela vous plaît à dire; ils se montrent et regardent. Tête du roi mal coupée en deux parties : l'une claire, l'autre obscure. Dos de la chaise fait de manière que le prince ne peut être assis. Il ne sait pas mettre plusieurs têtes dans un même cadre avec harmonie. Ils ont tous l'air d'avoir entendu quelque bruit subit qui a attiré leur attention et suspendu leur entretien; ils sont ébahis. Tout est beau, têtes, étoffes; mais aucune des figures n'est à l'action. Celui qui est assis parle au roi et me regarde; le roi prend une distance sur la carte et me regarde, ce qui est contre le bon sens : qu'il pose son compas sur la carte et sa main sur son compas, et qu'il me regarde après cela. Mais il fallait faire une composition de trois têtes prises séparément, et je ne sais si l'artiste du plus grand génie s'en serait tiré, et Roslin n'est pas cet homme-là. Ils se montrent et n'agissent point, ils ne sont à rien; vu sous ce coup d'œil, comme cela est ridicule! Les artistes qui sont tout au faire ne sentent pas cela; le mérite du faire leur ôte le sens commun.)

FRANCISQUE MILLET.

46. UN PAYSAGE ORNÉ DE FIGURES ET D'ANIMAUX[1]. — 47. UN FAISAN ÉTRANGER, PEINT D'APRÈS NATURE[2]. — 48. PLUSIEURS PETITS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Ces petits ouvrages sont aujourd'hui le fruit des loisirs de

1. Tableau de 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds 7 pouces de haut.
2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.

M. Millet Francisque; comme ils sont sans prétention, on doit toujours lui savoir gré de les avoir exposés.

(Le premier, terne et sans effet; les autres, croûtes.)

BOIZOT.

49. L'ODORAT[1]. — 50. L'OUÏE[2].

Mauvais.

VENEVAULT.

Un tableau en miniature en forme d'oratoire, représentant

51. L'ANNONCIATION A LA SAINTE VIERGE.

Je ne puis rien vous dire sur ce petit morceau, qui me paraît moitié lavis et moitié gouache. La composition m'en a paru égale au dessin, au faire et au coloris. Comme j'ai beaucoup vu de tableaux en miniature des célèbres maîtres d'Italie, je ne trouve plus de conformité dans le genre de peindre, et moins encore dans la vigueur et les autres parties.

(Vierge qui culbute sur sa chaise. Ange long, droit, sec et froid. Figures germaniques, carrées et blafardes.)

DESPORTES LE NEVEU.

52. UNE CUISINE[3].

Il y a beaucoup de nature dans ce tableau, et M. Desportes court à grands pas sur les traces de son oncle, si célèbre dans ce genre. Ce morceau est d'un bon effet en général; peut-être que quelques objets de plus et plus susceptibles de lumière et de reflets, étant liés à la masse principale, auraient donné plus de grandeur et plus de piquant. M. Chardin vous en dirait plus que moi là-dessus.

(Cru, vigoureux et dur. Plus d'harmonie, plus d'accord. Le point est d'allier l'harmonie avec l'accord.)

1. Tableau de 2 pieds 5 pouces de large sur 2 pieds 2 pouces de haut.
2. Même dimension que le précédent.
3. Tableau de 4 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

DE MACHY.

53. UN TABLEAU D'ARCHITECTURE[1].
54. VUE DE LA DÉMOLITION DU CHATEAU DE CLAGNY[2].
55. QUATRE PETITS TABLEAUX DE RUINES[3].

Je ne m'arrêterai point, monsieur, à vous détailler le mérite de ces tableaux de M. de Machy, qui a du talent et qui le pourrait étendre. Ces petits morceaux ne nous offrent rien de neuf en ce genre, non plus que plusieurs autres tableaux en miniature qui représentent aussi des *Ruines*[4] (56); ces sortes de petits lavis sont agréables en ce qu'ils ne tiennent point de place ou très-peu, et que du moins on a des tableaux; c'est le goût du siècle : on possède sans posséder.

(Robert imite mieux la pierre, le marbre que Machy; Machy entend mieux la perspective, est plus riche. Figures collées.)

DROUAIS.

58. PORTRAIT DE Mme LA COMTESSE DE PROVENCE[5].

Il est d'une touche facile et ressemble bien.

(Bien de tête et de buste; mauvais bras; main dans la poche. Il y a bien de la craie dans tout cela.)

59. M. DE CLERMONT[6].

Droit, bien sur les pieds, très-détaché du fond, qui n'est pourtant pas noir; vigoureusement peint. Broderie lourde et mate parce qu'elle est monotone. Il fallait toucher ces bottines d'humeur, et ces chausses et ces vêtements. Avec tout cela, très à louer.

1. Tableau de 11 pouces de haut sur 1 pied 2 pouces de large, appartenant à M. Souchet, de Lyon.

2. Tableau ovale de 1 pied 6 pouces de haut sur 1 pied 2 pouces de large.

3. Tableaux de 7 pouces de haut sur 6 pouces et demi de large.

4. Tous ces petits morceaux portent le même numéro.

5. Tableau ovale de 2 pieds 2 pouces de haut sur 2 pieds 0 pouces de large.

6. Tableau de 7 pieds 2 pouces de haut sur 5 pieds 3 pouces de large; actuellement à Versailles, n° 3760.

60. PORTRAIT EN PIED DE Mme LA COMTESSE DU BARRY, REPRÉSENTANT UNE MUSE [1].

(Beau fond; vapeur de cassolette bien; figure bien assise; belles chairs, bien imitées; genou droit un peu long. Ligne au-dessous du cou qui sépare la tête du corps. Fleurs d'Italie. Trop fait. Il est incertain si quelques-uns de ces portraits-là sont plus vilains que les originaux.)

Parmi plusieurs autres *portraits* (61) du même auteur, il y en a d'une très-bonne pâte de couleur, et d'autres beaucoup plus légèrement traités. On est cependant fâché de voir que M. Drouais néglige trop souvent le relief et le sacrifie à la couleur aimable, et qu'il oublie ces belles transparences de Van Dyck qui donnent tant de vie à la chair; il peut ce qu'il voudra fortement, ces tableaux nous l'indiquent.

VOIRIOT.

62. PLUSIEURS PORTRAITS.

(Mauvais portraits, sans vigueur; ils pourraient ressembler, mais Voiriot peint mal et ne fait pas ressemblant: c'est pis qu'au pont Notre-Dame, car la ressemblance y est, au pont. Mauvais; chair de brique, surplis de faïence.)

FAVRAY.

63. AUDIENCE DONNÉE A M. LE CHEVALIER DE SAINT-PRIEST, AMBASSADEUR A LA PORTE, PAR LE GRAND SEIGNEUR [2].

Il y a de l'effet dans ce petit tableau, dont le principal mérite est l'exactitude; il avait d'ailleurs ses difficultés à surmonter. Au surplus, il a de la couleur.

(Mauvaise composition.)

1. Tableau de 6 pieds 5 pouces de haut sur 4 pieds 5 pouces de large.

2. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut. La description du cérémonial de cette audience remplit une page du livret.

CASANOVE.

64. PREMIER DES TROIS COMBATS DE FRIBOURG, DONNÉ LE 3 AOUT 1644, COMMANDÉ PAR M. LE DUC D'ENGHIEN, ET L'ARMÉE DES BAVAROIS AUX ORDRES DU GÉNÉRAL DE MERCY[1].

Voici, monsieur, un de ces tableaux capitaux qui, dans ce genre, décident ordinairement des talents de l'auteur. Je ne vous fais point l'histoire de ce morceau, puisque vous avez le livre du Salon entre les mains; je m'arrête à la partie du peintre. Ce sujet était d'autant plus difficile à traiter qu'il y a complication d'action. Il paraît qu'il était nécessaire que le compositeur exposât les débris de l'action précédente (de l'abatis des arbres); c'est d'abord une victoire de plus pour notre général, et qui démontre les obstacles qu'il lui a fallu surmonter pour être en état d'en vaincre de plus grands. L'action principale est le moment où le prince, ayant mis pied à terre, jette son bâton de commandement dans les retranchements de l'ennemi, environné de plusieurs généraux; moment terrible pour l'ennemi, moment de valeur insigne et de gloire pour notre général; c'est le panache d'Henri le Grand aux plaines d'Ivry. Il fallait d'ailleurs nous montrer les Bavarois victimes de ce coup de valeur, enfoncés, fuyants, éperdus, mais qui pouvaient être soutenus par l'armée en bataille que le général Mercy commandait au delà de la montagne. Quel sujet, monsieur, et quelle ordonnance difficile à diriger, surtout aux approches de la nuit, heure à laquelle les ombres, en s'allongeant, se multiplient sur tant d'objets! Ajoutez-y l'obscurité des bois, de la montagne; la poussière, la fumée qui s'élèvent, tout concourt à obscurcir encore le peu de jour qui reste au général ainsi qu'au peintre. Toutes ces difficultés n'ont point arrêté M. Casanove; il conserve l'unité de temps, de lieu et d'action pour l'œil du spectateur. En effet, la vue, qui se porte naturellement sur le premier plan d'un tableau, aperçoit ici les débris de l'action passée. En se portant plus haut, c'est le prince qui se présente où l'action

1. Tableau de 14 pieds de large sur 12 pieds de haut. — Il est aujourd'hui au musée du Louvre, n° 91 de l'École française.

commence, et le spectateur, en avançant, marche toujours avec elle et sur le même terrain jusqu'à l'armée ennemie. Cette disposition des plans est claire et se développe aisément. M. Casanove, à l'aide d'une fumée claire, détache habilement son général de l'obscurité du lieu sur lequel il se trouve interposé. Malgré les difficultés dans l'ordonnance de ce tableau, les différentes masses de groupes sont bien distribuées; l'effet s'y trouve sans nuire à la précision de l'action; car il était difficile de rendre tout visible sans avoir de lumière principale que celle des devants du tableau, laquelle, prise à l'heure de sept ou huit heures, pouvait jeter beaucoup d'obscurité; mais le peintre a su profiter de l'avantage que lui présentait la montagne. J'ignore, monsieur, le sentiment du public sur ce tableau, mais, quel qu'il soit, la magie que M. Casanove a employée me semble celle d'un habile homme qui mérite qu'on lui passe quelques incorrections dans le dessin, quelques négligences qui échappent toujours dans des morceaux d'un aussi grand détail. J'avoue qu'il pourrait être plus terminé, plus étudié sur ses devants. Le Bourguignon, Parrocel étaient vigoureux; mais le premier surtout était fini, et Van der Meulen semble exciter, par ses ouvrages, M. Casanove à donner plus de légèreté à ses arbres. Peut-être voudrais-je un peu plus de génie et de recherche dans la scène de l'abatis des arbres, un mouvement plus distinct dans l'attaque sur les Bavarois.

(On lui reproche de n'avoir pas donné à son héros le caractère impétueux et violent qui convient à un général qui jette son bâton de commandement au milieu des ennemis; de faire ridiculement politiquer des officiers derrière le prince dans un moment aussi chaud. Chevaux lourds et massifs; hommes, dos trop large. N'a ni la pureté, ni la netteté de Van der Meulen. Détails obscurs. Paysages crus; n'ont pas la vivacité et le coloris des paysages de Loutherbourg; mais ceux de Loutherbourg ne sont-ils pas aussi outrés de couleur rouge et trop chauds?)

65. BATAILLE DE LENS PAR M. LE PRINCE DE CONDÉ CONTRE L'ARMÉE ESPAGNOLE, COMMANDÉE PAR L'ARCHIDUC LÉOPOLD, LE MATIN DU 20 AOUT 1648[1].

Dans ce second tableau, si l'auteur a eu un obstacle de moins contre lui, je veux dire l'heure du jour, la complication d'action ne s'y trouve pas moins que dans l'autre. L'infanterie ennemie, qui met bas les armes et qui demande la vie ; la prise du général Beck, la cavalerie française poursuivant l'ennemi, et l'archiduc ramassant les débris de son armée fuyant ; l'ordonnance de ce morceau est grande et belle, on voit et l'on aperçoit tout ; l'action principale domine et marche bien ; toutes les masses se développent aisément et les premiers plans commandent avec chaleur aux autres. La couleur en est bonne et tient beaucoup de Van der Meulen. En général ce morceau, qui demandait beaucoup de détails, paraît plus soigné que l'autre. La figure du prince est bien dessinée, noble et d'un bon effet ; son cheval est fier et tient de la valeur de celui qu'il porte. Celui qui le suit ne lui cède en rien, surtout pour le dessin et la couleur ; le Bourguignon ne l'eût pas désavoué. Les ciels de l'un et l'autre tableau sont d'une grande vérité et d'une bonne couleur. Au surplus, je répéterai ici ce que j'ai dit pour l'autre morceau à l'égard des devants du tableau, et j'ajouterai que ces deux grands ouvrages, quelque chose que la critique y puisse trouver, feront toujours un monument solide à la gloire de M. Casanove, dont je ne connais que le nom et les ouvrages.

(Les *batailles* de Loutherbourg approchent des siennes et ses paysages valent mieux. Voyez la *Bataille des cuirassiers*[2].

Grande exécution ; très-beau faire à tout par la dégradation des lumières, les lointains, les détails. Ton de couleur de caramel, rouge vif qui blesse... Deux grandes omelettes au beurre noir.)

1. Tableaux de 14 pieds de large sur 12 pieds de haut. Donné comme le précédent au musée du Louvre par le roi Louis-Philippe. Ils provenaient d'une collection faite par le prince de Condé.

2. A l'article LOUTHERBOURG, ci-après, p. 497.

66. DEUX PAYSAGES SOUS LE MÊME NUMÉRO[1].

Il y a beaucoup de vigueur et de couleur dans ces deux tableaux, et les animaux y sont bien rendus. Je ne vous parle point du choix des sites : vous savez que l'auteur semble avoir adopté le goût du Berghem dans ce genre, si ce n'est qu'il est moins gai que ce Hollandais et qu'il affecte une répétition de tons roux et obscurs que Berghem n'avait pas et qui nuisent à la fraîcheur que demande le paysage. D'ailleurs la légèreté du feuillé n'est plus la même; ici les arbres sont presque toujours impénétrables à la lumière par leur extrême touffu.

(Lourds.)

ROLAND DE LA PORTE.

67. TABLEAU D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE[2].

Le beau désordre n'est pas ici un effet de l'art; chaque objet y est mis en sûreté, et il est à croire que ces instruments, s'ils sont à l'auteur, appartiennent à un maître très-rangé.

68. FIGURE DE BRONZE DE LA FLORE ANTIQUE[3].

Ce morceau a beaucoup d'art; il est d'une grande vérité et séduit au premier coup d'œil.

69. PLUSIEURS TABLEAUX DE FLEURS ET FRUITS.

Parmi ces objets, il y en a quelques-uns qui sont d'une touche facile et rendus avec toute la précision possible, ce qui ne suffit pas encore. La magie, la magie de l'air que les Hollandais rendent si bien et que Chardin nous a souvent fait observer dans ses ouvrages.

1. Chacun de 8 pieds de large sur 6 pieds de haut, y compris la bordure.
2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.
3. Tableau de 2 pieds 3 pouces de haut sur 1 pied 10 pouces de large.

BELLENGÉ.

70. UNE CORBEILLE DE FLEURS[1]. — 71. UN VASE CONTENANT DES FLEURS[2].

Il y a certainement du mérite dans ces tableaux; mais je répète ce que j'ai dit ci-dessus : il règne un certain cru dans cette imitation de la nature qui rassasie l'œil, parce qu'il se croit toujours trop près de l'objet, ce qui vient de ce que le peintre nous le représente aussi vigoureux et aussi détaillé qu'il l'a observé lui-même, en étant placé de trop près.

LE PRINCE.

72. UN MÉDECIN[3].

Ce tableau démontre le génie gai et facile de M. Le Prince ; en soutenant toujours le genre qu'il a adopté et qui lui fournit un costume favorable à la richesse et à la variété des étoffes, il réussit à faire un tableau très-agréable d'un sujet simple. Un médecin, debout près d'une fenêtre, tient une fiole et observe l'urine d'une jeune fille qui est dans un lit. La mère, assise près du lit, regarde le médecin avec inquiétude. La fille, peut-être plus inquiète, regarde aussi le médecin et ne laisse pas de glisser sa main vers la ruelle du lit, où est un galant sans doute qui la tient et la baise avec transport. Une chambrière est au pied du lit, qui, officieusement, tient les rideaux de ce côté fermés, a le doigt sur la bouche, et d'un rire malin semble dire que ni la mère ni le médecin ne sont point au fait de la maladie ni de sa cause, etc. Voilà en bref, monsieur, l'invention de ce tableau, qui, d'ailleurs, est d'une touche libre et agréable, d'un dessin correct. Le coloris est vrai. La figure du médecin est une des bonnes que M. Le Prince ait faites; la tête a beaucoup de caractère et la figure bien dessinée. Je désirerais, à la

1. Tableau de 3 pieds 9 pouces de large sur 2 pieds 8 pouces de haut.

2. Tableau de 3 pieds 3 pouces de large sur 2 pieds 11 pouces de haut.

3. Tableau du cabinet de M. le duc de Praslin, de 2 pieds 10 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large.

vérité, un peu plus d'expression dans les têtes de la mère et de la fille, surtout dans celle-ci. Du reste, c'est un tableau fort remarquable et qui fera toujours honneur à son auteur.

(Très-joli tableau. La fille couchée, pas assez vigoureuse; tout ce côté flou; il est de deux faires, ce qui présente deux imitations de nature et déplaît. Manque de finesse dans l'expression. Figures ressemblantes; même visage à des hommes, à des femmes, à des enfants, à la maîtresse, à la servante; mêmes traits, mêmes yeux.)

73. UN GÉOMÈTRE[1].

Cette demi-figure, dans le style de Rembrandt, est dessinée d'un bon goût et est d'un pinceau libre et d'une touche spirituelle, quoique finie; la couleur en est suave. Que vous dirai-je, monsieur? la tête est d'une grande beauté ainsi que sa barbe, mais Rembrandt est inébranlable à son poste.

74. L'INTÉRIEUR D'UN CABARET[2].

C'est une petite taverne fort agréable pour ce genre; on y reconnaît toujours la touche fine de M. Le Prince. Ce morceau est très-chaud de couleur. La jeune fille qu'un buveur veut attirer à lui est d'un bon goût ainsi que le buveur; ses camarades ne sont pas indignes du pinceau de Teniers.

(Il y a une teinte monotone un peu jaune. Je n'aime ni la suie ni la bile délayée.)

75. PLUSIEURS FEMMES AU BAIN[3].

Il y a certainement bien du piquant dans ce tableau, qui est d'un style aimable et galant; mais plus un homme a de la célébrité, plus il a de talent, et moins on est disposé à lui passer de certaines fautes que l'on voit ne pouvoir pas être émanées d'ignorance, mais bien plutôt de la négligence à consulter la nature. Quelques incorrections, trop visibles dans des figures

1. Tableau de 1 pied 3 pouces de haut sur 1 pied de large.
2. Tableau de 1 pied 7 pouces de haut sur 1 pied 3 pouces de large.
3. Tableau de 1 pied 3 pouces de haut sur 1 pied de large.

de ce morceau sont de ces taches qu'on est sincèrement fâché de trouver dans des ouvrages de M. Le Prince.

(Éventail; joli, précieux éventail de figure et de ton de couleur.)

76. LE PORTRAIT D'UN ENFANT[1]. — 77. PLUSIEURS BAMBOCHADES SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Parmi ces bambochades il y en a de très-ingénieuses et d'une touche fine et spirituelle.

78. PLUSIEURS ESTAMPES SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Gravées par son procédé, procédé qui fait honneur à son génie et à son zèle pour l'avancement des arts, qui en ont tant besoin.

GUÉRIN.

79. PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Il y a sans doute beaucoup de mérite dans tous ces petits tableaux; mais je ne puis, monsieur, raisonner qu'en conséquence de mes lumières; ce qui fait que je ne vous en parlerai point, crainte de me tromper dans le jugement que j'en porterais.

ROBERT.

80. MONUMENTS ET ÉDIFICES DE ROME ANCIENNE ET MODERNE[2].

81. VUE DE LA FORÊT DE CAPRAROLE. LE PONT DE TIVOLI[3].

Par ces deux tableaux, M. Robert démontre visiblement combien il est plus difficile de peindre le paysage d'après nature que de peindre des pierres et des colonnes dans

1. Tableau de 2 pieds 10 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large.

2. Deux tableaux, chacun de 9 pieds 6 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large.

3. Deux tableaux, chacun de 5 pieds de haut sur 3 pieds de large.

son cabinet, d'après des dessins, et les colorier. Ils ne sont cependant pas sans mérite.

82. UNE FONTAINE ANTIQUE, AU MILIEU DES CAMPAGNES DE ROME [1].

Ce morceau confirme ce que je viens de dire ci-dessus. La partie la plus essentielle de ce tableau est l'architecture, et elle est bien rendue et d'un bon ton de couleur. Le paysage, qui n'y est qu'accessoire et lointain, est plus vrai et mieux traité.

83. INCENDIE DANS LES PRINCIPAUX ÉDIFICES DE ROME. RUINES D'ARCHITECTURE [2].

Le premier a beaucoup d'effet et est vigoureux de couleur; il est dommage qu'il ne soit pas traité plus en grand, l'illusion y ajouterait. Le second est d'un bon choix et la couleur vraie.

84. VUE DES JARDINS DU PRINCE BORGHÈSE A ROME [3].

Le point de vue est choisi avec discernement et produit un effet agréable. Les figures qui servent à l'égayer sont d'une touche légère et bien coloriées; mais *Watteau était peintre aussi*.

85. UNE VUE DES JARDINS BARBERINI.
MONTAGNES DE SORA ENTRE RÔME ET NAPLES [4].

86. FONTAINE DES JARDINS PAMPHILE A FRASCASTI [5].

Je regrette, monsieur, que l'auteur ne se soit point attaché à terminer ces trois tableaux, dont il aurait pu faire des morceaux fort agréables. Quelle est donc cette manie de ne vouloir que croquer du paysage? de se faire un mérite d'expédier sans se soucier comment?

1. Tableau de 5 pieds 6 pouces de haut sur 3 pieds de large.
2. Deux tableaux ayant chacun 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut, et appartenant à Mme la marquise de Langeac.
3. Tableau de 1 pied 10 pouces de haut sur 1 pied 5 pouces de large.
4. Deux tableaux portant le même numéro et ayant chacun 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 8 pouces de haut.
5. Tableau ovale de 1 pied 2 pouces de haut sur 10 pouces de large.

87. UNE PARTIE DES PORTIQUES DE L'ANCIEN PALAIS DU PAPE JULES A ROME[1].

C'est une fort jolie esquisse et dont M. Robert pouvait se faire un mérite réel, si, moins expéditif, moins *croquant*, il eût voulu traiter ce morceau plus en grand et le traiter sérieusement. Panini en eût fait un tableau admirable. Mais aujourd'hui il nous faut des petits tableaux; on ne les examine guère, mais on les compte, et l'artiste y gagne.

88. DEUX DESSINS FAITS D'APRÈS NATURE AU CHATEAU D'AMBOISE. — 89. PLUSIEURS AUTRES DESSINS COLORIÉS DE DIFFÉRENTES VUES ET MONUMENTS D'ITALIE.

Encore des idées multipliées et point de tableaux. Eh! mes amis, dirais-je à ces messieurs les croqueurs, gardez vos dessins et croquis, bistrés, coloriés, et tout comme il vous plaira, dans vos portefeuilles, et qu'ils ne paraissent à nos yeux qu'en tableaux bien rendus et bien finis. On court après les dessins de Raphaël, de Rubens, etc., parce qu'on n'a pas de leurs tableaux autant qu'on en désire, et que tout ce qui vient d'eux est marqué au coin de l'homme savant, du grand homme. Mais vos progénitures si promptement mises au jour décèlent la quantité de vos idées, il est vrai; sont-elles grandes et sublimes?...

(Un mot sur Robert. Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l'habitude de finir; sa tête et sa main deviendront libertines. Il ébauche jeune, que fera-t-il donc lorsqu'il vieillira? Il veut gagner ses dix louis dans la matinée; il est fastueux, sa femme est une élégante, il faut faire vite; mais on perd son talent, et né, pour être grand, on reste médiocre. Finissez, monsieur Robert; prenez l'habitude de finir, monsieur Robert, et quand vous l'aurez prise, monsieur Robert, il ne vous en coûtera presque pas plus pour faire un tableau qu'une esquisse.)

1. Tableau ovale de 15 pouces de haut sur 11 pouces de large.

LOUTHERBOURG.

90. UNE MARINE AU SOLEIL COUCHANT[1].

Vous savez, monsieur, que tout ce qui sort de la palette de M. Loutherbourg porte l'empreinte de l'homme qui sait, qui a bien vu, et qui exécute librement; mais soyez juste et impartial; plus un artiste expédie promptement, moins il est sûr d'être toujours égal. Cette *Marine* est certainement un bon tableau, malgré que l'égalité de ton y domine trop : on serait tenté de croire qu'il a été couvert en entier d'un vernis jaune. La nature est variée.

91. LE REPAS D'ABRAHAM. — LA LUTTE DE JACOB[2].

Je suis fâché et très-marri pour M. Loutherbourg que son groupe de Jacob se trouve être éclairé à faux; l'habitude d'éclairer presque toujours les figures d'un même côté lui a fait oublier que son principe de lumière ici n'est point où il le suppose.

92. AGAR REGARDANT BOIRE SON FILS APRÈS LA DÉCOUVERTE DE LA SOURCE. — JACOB GARDANT LES TROUPEAUX[3].

Le premier est toujours du pinceau coulant de l'auteur, quoique d'une composition faible, et la tête d'Agar n'est pas d'un heureux choix ni d'un coloris agréable.

Le second, charmant pour la simplicité de la composition, est d'une vigueur surprenante ; le coloris franc et d'un bon ton ; la figure bien dessinée, et les animaux d'une vérité et d'une finesse de touche admirables. C'est un agréable morceau.

1. Tableau de 3 pieds 7 pouces de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.
2. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.
3. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 1 pied de large sur 8 pouces de haut.

93. L'ACTION DE GRACE DE NOÉ ET DE SA FAMILLE AU SORTIR DE L'ARCHE[1].

C'est un petit morceau composé de peu de choses; il a beaucoup d'effet, du caractère; mais j'avoue que j'ignore pourquoi M. Loutherbourg affecte dans les principales têtes de ce tableau un rouge qui ne tient en rien à la nature. Serait-ce pour les tirer davantage du ton général et pour les rendre plus piquantes ou plus vives? L'intention peut être bonne, mais ne suffit pas: nous ne sommes point prévenus et nous pouvons l'interpréter mal.

94. UN ORAGE SUR TERRE, ET LE RETOUR DES TROUPEAUX[2].

Voici, monsieur, un très-beau morceau; tout y est rendu avec soin : ciel, paysages, figures, animaux, terrains, tout fait son effet, tout est raisonné, dessiné, colorié, et les effets de la nature sont saisis admirablement; enfin, c'est un tableau de main de maître.

95. UN ORAGE SUR UN GRAND CHEMIN AVEC UN ARC-EN-CIEL[3].

Ce tableau n'est pas moins piquant que le précédent et d'une fonte aussi agréable.

96. L'AMANT CURIEUX[4].

Que vous dire, monsieur, de ce petit tableau? *Dormiebat Homerus.*

(Rouge. Séduit les yeux et sort de la nature.)

97. LE MOUTON CHÉRI[5].

Bien différent de son pendant ci-dessus.

1. Tableau de 1 pied 6 pouces de haut sur 1 pied 4 pouces de large.
2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.
3. Tableau de 14 pouces de large sur 11 pouces de haut.
4. Tableau de 1 pied de large sur 8 pouces de haut.
5. Même dimension que le précédent.

Ce morceau-ci est d'une finesse et d'une légèreté de dessin et de touche qui charment; le coloris en est piquant et agréable. C'est un joli tableau qui ne sert pas avantageusement *l'Amant curieux*; car celui-ci prouve qu'on ne peut être ni amant ni curieux de certains objets.

98. UN ORAGE. — UN VENT FRAIS[1].

Ce sont encore deux tableaux frappés au coin de M. Loutherbourg. Outre les ciels et l'eau, qui sont d'une vérité et d'une finesse de touche surprenantes, les figures y sont dessinées avec la plus grande légèreté et pleines d'esprit et de caractère; la couleur en est admirable. Ce sont deux beaux pendants.

(L'une est un camaïeu peint; l'autre est belle.)

99. UN BERGER QUI GARDE SON TROUPEAU[2].

Tableau qui soutient le mérite de son auteur. Il faudrait être peintre, monsieur, et bon peintre, pour entreprendre de vous décrire en détail tous les sujets de ces tableaux, et de m'arrêter à chaque partie qui mérite un examen : un volume n'y suffirait pas; mais je ne me suis engagé qu'à vous donner une idée légère du tout et d'y joindre mon sentiment, bon ou mauvais.

(Charmant.)

100. MARINE REPRÉSENTANT UN SOLEIL COUCHANT, AVEC UN EMBARQUEMENT POUR UN RÉGAL A BORD D'UN VAISSEAU DE GUERRE[3].

Quelle chaleur de ciel! quel air embrasé! On respire à peine à la vue de ce tableau; tout s'y ressent de la chaleur d'un grand jour d'été; je n'en excepte même pas les principales figures, qui, par malheur, portent encore sur leurs visages ce cruel rouge dont j'ai parlé ci-devant; quel dommage! car elles sont pleines de vie, d'esprit et bien dessinées. Le paysage y est

1. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

2. Tableau de 14 pouces de large sur 11 pouces de haut.

3. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

d'un fini et d'un ton de vérité qui charment. Enfin, c'est un très-beau tableau où il y a peu à désirer.

101. LA PETITE LAITIÈRE. — LA MANGEUSE DE CERISES[1].

Tous deux très-piquants par la manière dont ils sont traités. Le premier enchante par sa composition simple, mais gaie, fine et spirituelle. Les figures sont admirablement bien dessinées et coloriées, et les animaux d'une vérité singulière. Le second n'a pas moins de mérite et est au moins aussi agréable pour la composition.

(Mêmes qualités, mêmes défauts; trop rouges, outrés de couleur. Défaut d'expression, ressemblant à toutes les autres figures du même peintre.)

102. UN PAYSAGE[2].

Fort bon.

103. UNE VUE DES ALPES AVEC ANIMAUX ET FIGURES[3].

C'est un des riches tableaux de ce maître, pour le coloris, le genre du feuillé et le fini. Le ciel en est beau et pur de touche.

104. UN SOLEIL COUCHANT SUR MER, AVEC EMBARQUEMENT D'ANIMAUX[4].

L'architecture de ce tableau est peinte par M. de Machy.

105. UNE TEMPÊTE A LA VUE D'UN PORT[5].

L'architecture peinte par M. de Machy.

(Tableau vigoureux. Voyez surtout le mouvement de ce groupe, à gauche, d'hommes et de femmes occupés à secourir une moribonde : comme il est chaud et vrai! Je l'aurais pris pour un Vernet, sans l'excès de vigueur et de chaleur.)

1. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 1 pied 6 pouces de large sur 1 pied de haut.
2. Tableau de 11 pouces de haut sur 8 pouces de large.
3. Tableau de 1 pied 9 pouces de haut sur 1 pied 2 pouces de large.
4. Tableau de 2 pieds 4 pouces de large sur 1 pied 11 pouces de haut.
5. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut.

106. LE DINER INTERROMPU [1].

Chaud, mais rouge, mais monotone, mais papillotant, mais outré. Et puis ces pâtres et ces animaux jetés pêle-mêle font de la confusion ; ce n'est pas grouper, c'est brouiller.

107. LE PARTAGE DE LA PÊCHE [2].
108. VUE D'UN PORT DE MER [3].

Ces deux tableaux, qui font pendants, sont charmants ; le coloris en est vrai et la légèreté admirable ; ils sont séduisants pour l'effet.

109. UNE BATAILLE DE CUIRASSIERS CONTRE LES TURCS [4].

Il y a beaucoup de chaleur, monsieur, dans ce morceau, et la couleur en est belle et variée. Je ne puis cependant m'empêcher de supprimer les louanges à l'égard du dessin. M. Loutherbourg, qui dessine avec tant de légèreté des matelots, des pâtres, etc., et même toutes autres figures, se montre ici un peu lourd et court jusque dans ses chevaux. Ses cuirassiers, quoique chargés de vêtements et de cuirasses, paraissent des hommes de la plus petite taille, et d'une lourdeur singulière ; les chevaux tiennent de leurs cavaliers, et sont pour le moins soufflés du ventre et raccourcis de l'encolure. D'ailleurs M. Loutherbourg ne devrait pas ignorer que, quoique le galop du cheval soit faux par lui-même, lorsque le cavalier porte perpendiculairement sur un côté, le cheval remonte ce côté : or dans le combat de ce tableau, le cuirassier qui monte un cheval blanc se jette sur sa droite pour lâcher son coup de pistolet à l'ennemi ; ce cheval devrait donc aussi remonter de la droite, mais il fait le contraire. J'avoue que cette observation ne peut faire de tort à un tableau qui est bon d'ailleurs ; mais comme ce peintre est jaloux ou doit l'être de ne nous point présenter de tons faux ou de figures estropiées, il doit avoir la même délicatesse pour conserver l'élégance, les proportions, le

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.
2. Tableau de 14 pouces de large sur 11 pouces de haut.
3. Même grandeur que le précédent.
4. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

costume et la convenance. C'est ce qui sépare la grande pratique d'avec le jugement.

(Loutherbourg, homme étonnant, homme à tout. Qu'il a vu avec plaisir les deux grandes *Batailles* de Casanove!)

110. UN NAUFRAGE[1].

C'est un des tableaux de ce maître qui m'a fait le plus de plaisir par sa composition, son bon goût de dessin et sa couleur charmante. Sur le coin d'un rocher, et à peine échappée à la fureur des flots, une femme est sans connaissance; un de ses compagnons d'infortune est occupé à lui verser dans la bouche quelque liqueur pour la rappeler à la vie; un autre (son mari sans doute) la tient à bras-le-corps et dans l'attitude du désespoir; il semble la croire perdue pour lui; un troisième se cramponne à un morceau de roche pour échapper à la violence de la tempête. Ce sujet est pathétique et plein de naturel; il parle à l'âme. Le ciel et l'eau sont rendus avec une vérité qui fait illusion et qui attache en effrayant.

(Il y a un de ces tableaux de Loutherbourg où le ciel est si ardent, si chaud à l'horizon, que cela ressemble plutôt à un incendie qu'à un soleil couchant; on est tenté de crier à cette bergère assise : « Fuyez, si vous ne voulez être brûlée. »)

BRENET.

111. SAINT SÉBASTIEN[2].

Le peintre saisit le moment où une femme tire une des flèches du corps de saint Sébastien. La composition de ce tableau est une preuve ou plutôt une répétition de ce que nous voyons tous les jours parmi nos jeunes artistes : leur sujet est tracé sur la toile bien avant que de l'avoir pensé ou médité, et très-souvent même plusieurs figures que l'on a dessein ou que l'on croit pouvoir faire entrer dans le tableau sont composées d'avance, lorsqu'on n'a point encore pensé à l'ordonnance du tableau. Dans celui-ci le Saint est placé debout et se repose seulement sur une

1. Tableau de 1 pied 1 pouce de haut sur 1 pied de large.
2. Tableau de 5 pieds 5 pouces de haut sur 3 pieds 6 pouces de large.

jambe, ce qui indique qu'il est là depuis longtemps et qu'il commence à s'ennuyer de la cérémonie. Je ne pense pas cependant que ce soient des bourreaux qui l'aient placé devant cet arbre, car il semble n'y faire que le rôle d'un modèle que l'on a dessein d'observer à son aise, et des bourreaux n'auraient point eu d'égard à la pose; ils l'eussent garrotté, sans observer la *pondération* ni le *contraste*, au lieu que M. Brenet paraît l'avoir mis là pour son bien. La sainte femme qui est à genoux et qui veut lui tirer une des flèches dehors n'est guère au fait des pansements, et je doute qu'elle en vînt à bout tant qu'elle sera à genoux; du moins en suivant la direction de son bras, si elle parvient à l'arracher, il est à croire que ce ne sera pas pour le bien du Saint. Je suis fâché sincèrement de l'air gauche de cette jeune personne, qui a des grâces d'ailleurs et qui est dessinée d'assez bon goût; sa première vocation n'a sûrement pas été pour ce tableau, mais ainsi va le monde; il faut suivre sa destinée.

(Ton de couleur gris et blanc, sans expression. Cachez le Saint, et je vous défie de deviner l'action de cette femme. Et puis quelle vilaine vieille derrière elle! On prendrait ces deux créatures pour du mauvais train. C'est une ébauche pour la couleur.

112. JUPITER ET ANTIOPE[1].

Pourquoi ne pas consulter ses forces? Pourquoi, selon le précepte d'Horace, ne pas savoir *quid valeant humeri?* Mais vouloir s'attacher à traiter des sujets qui l'ont été cent et cent fois par nos plus grands maîtres et avec succès! N'y aurait-il plus de sujets à prendre dans l'histoire ou dans la nature? Ou bien l'amour-propre persuade-t-il que l'on réussira mieux que nos anciens? *Quid rides?*

(Quelle masse de chair! quel faire! quelle couleur, miséricorde!)

113. UN FAUNE JOUANT AVEC DES ENFANTS[2].

Il est certain, monsieur, que si les faunes, les sylvains, les égipans même ont existé, c'étaient des monstres, puisque, selon

1. Tableau ovale de 2 pieds de haut sur 1 pied 8 pouces de large.
2. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 8 pouces de large.

que les poëtes les dépeignent, ils n'avaient qu'une fausse configuration relativement à nous. Or, ce faune est bien dans l'espèce, à quelques égards; très-court, très-lourd et très-mal fait; mais il joint à ces avantages celui de s'être humanisé beaucoup plus que ses confrères. M. Brenet, qui veut sans doute que ses tableaux plaisent aux dames, leur a sauvé ce que la figure d'un faune a de moins agréable pour elles : je veux dire les cuisses velues et les jambes de chèvre, et même les cornes. Il lui a donné la peau d'un enfant vermillonné et qui le dispute de fraîcheur aux enfants qui jouent avec lui, lesquels ne sont pas des Quesnoy. Ce sujet, bon en lui-même, pouvait faire un agréable tableau s'il eût été traité, peint et fini, c'est-à-dire s'il eût eu de la composition, du dessin, du coloris vrai et de la touche (et une autre expression; il a l'air non d'un homme ivre, mais d'un personnage souffrant. Et puis cette petite échappée en carré de peau de tigre fait un mauvais effet. Ne souffrez pas qu'il se lève, car, je me trompe fort, ou il s'en manquerait d'un demi-pied que sa jambe droite ne touchât à terre, tant la jambe et la cuisse gauches sont longues).

114. VÉNUS[1].

C'est une figure de femme, je crois, qu'un fatal souvenir de la *Vénus* de M. Boucher a fait éclore; souvenir fatal en effet. L'écart qu'elle fait pour s'éloigner, ou plutôt pour éviter de ressembler à cette autre *Vénus*, lui contorsionne les membres et le visage au point qu'elle semble tourmentée des douleurs de la colique. Un enfant, très-raccourci, et placé à côté d'elle, mais qu'elle ne regarde pas, lui montre très-spirituellement qu'il tient une flèche et que cette flèche a une pointe : allégorie très-fine et très-neuve! Le coloris de ce tableau ne le cède en rien au dessin et à l'ordonnance.

(*Vénus* qui sanglote, fâchée d'être si mal peinte. Prodige d'ocre, creux qui font un vilain effet, cuisse droite incorrecte.)

115. DIANE[2].

C'est le pendant du précédent et de la même force de génie.

1. Tableau ovale de 1 pied 8 pouces de haut sur 1 pied 4 pouces de large.
2. Tableau ovale de 1 pied 8 pouces de haut sur 1 pied 4 pouces de large.

La chaste déesse, que le sommeil et la fatigue accablent, a choisi, pour mieux s'étendre et se délasser, l'attitude à peu près d'un homme étendu sur un gibet. Elle présente au spectateur son large sternum, construit aux dépens de ses chastes entrailles qui en demeurent très-aplaties; cette espèce de marasme influe jusque sur les cuisses et les jambes de la déesse, lesquelles, déjà très-carrées, ne promettent pas de prendre nourriture en restant dans une position si contrainte. Enfin, monsieur, c'est un modèle; on le sent, on le voit, mais un modèle que l'on n'a pas su poser et dont on n'a point vu le bon parti qui s'en pouvait tirer, faute de connaître la nature. Malgré toute la peine que M. Brenet a prise pour colorier cette figure, les beautés de la nature lui ont échappé; il a vu les bras d'un autre modèle plus grand et plus gros que celui-ci. Les jambes du modèle académique se sont présentées à sa mémoire, et il a oublié qu'il peignait Diane et la nature.

(Détestable, froid, monotone, sans effet, offusqué de vapeurs. Tableau mauvais sur le chevalet, effacé par le temps et pas assez effacé par le temps, chairs peintes avec du fromage mou, un bras de Diane mal dessiné, et puis, troupeau de gens ébahis qui ne disent rien; ni tête, ni bras, ni corps, ni ensemble.)

116. APOLLON AVEC LE GÉNIE DES ARTS[1].

Quel Génie, monsieur! et quel Apollon! Que celui-là ne nous inspire jamais, et ne montons jamais le cheval de celui-ci; l'un et l'autre ont trop mal servi M. Brenet, dans le temps même qu'il suait pour les célébrer.

(Génie, Apollon n'ont ni grâces ni figures.)

117. UNE TÊTE DANS LE COSTUME ASIATIQUE[2].

J'ignore le temps de ce costume, et je pense que l'auteur l'ignore aussi.

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 8 pouces de large.
2. Tableau ovale de 1 pied de haut sur 10 pouces de large.

HUET.

119. UN LOUP PERCÉ D'UNE LANCE[1].

(Nature outrée ; trop de fougue.)

120. UN REPOS DE CHASSE[2].

Ce sont plusieurs pièces de gibier groupées ensemble. Le poil et la plume y sont bien rendus. La composition d'ailleurs n'a rien de neuf ni de piquant.

(Bon tableau de gibier, assez vigoureux, vrai. Il tue tout ce qui est autour.)

121. LA FERMIÈRE[3]. — 122. DEUX PAYSAGES[4].

Ce n'est pas la partie principale de l'auteur.

123. UNE CARAVANE[5]. — 124. PLUSIEURS DESSINS, CARAVANES, PAYSAGES, ANIMAUX, DONT QUELQUES-UNS SONT PEINTS A L'HUILE SOUS LE MÊME NUMÉRO.

L'intention de M. Huet est sans doute de nous faire oublier la perte des Desportes, des Oudry ; mais ce n'est point sans des efforts extraordinaires de génie que l'on peut nous en consoler ; ils sont encore en possession du sceptre en ce genre. On se souviendra toujours qu'ils ont eu le talent supérieur de rendre, avec une vérité frappante, les formes, les couleurs et la vie même des animaux, indépendamment de l'art avec lequel ils nous les présentaient. M. Huet a beaucoup de talent et est laborieux : ce n'est donc point l'envie de le dépriser qui me fait faire ces réflexions, mais j'aime à être juste. Je vous crois de mon sentiment, monsieur, ce ne sont point ces louanges outrées et multipliées dans des journaux et ailleurs qui encouragent les

1. Tableau de 6 pieds sur 4 pieds.

2. Tableau de 4 pieds sur 2 pieds, appartenant à M. de Fontaine.

3. Tableau de 3 pieds de large sur 1 pied 10 pouces de haut.

4. Tableaux portant le même numéro, de chacun 14 pouces de large sur 12 pouces de haut.

5. Esquisse de 3 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

artistes. Le connaisseur éclairé aperçoit aisément le piége ou l'ignorance; et l'artiste qui ne sera point en garde contre l'amour-propre fera la grenouille et crèvera tout en se croyant un phénix. Nous n'avons malheureusement que trop d'exemples récents de cette vérité. Parmi ces différents dessins de M. Huet il y a des études d'animaux qui sont assez bonnes; la nature y est copiée; j'y voudrais aussi la physionomie de l'animal, la vie, car, ainsi que parmi les peintres de portraits, il est assez ordinaire de voir les traits fidèlement copiés, la couleur bien vraie ; mais la physionomie ne s'y rencontre pas, et c'est là la vraie ressemblance. A l'égard des caravanes, qui est-ce qui n'en fait point et sans en avoir jamais vu?

PASQUIER.

125. ARMIDE ET RENAUD. — 126. ANGÉLIQUE ET MÉDOR. 127. PORTRAIT DU ROI, EN MINIATURE.

(Le roi n'est pas ressemblant).

128. PORTRAIT DE Mme LA DAUPHINE, EN ÉMAIL.

(Ressemblance sans âme.)

129. PORTRAIT DE M. DE VOLTAIRE, PEINT A FERNEY EN 1771.

(Voltaire sans caractère.)

130. PORTRAIT DE M. COCHIN. — 131. PORTRAIT DE Mme TELLUSSON. — 132. Mme NERVO, DE LYON. — 133. Mme DUGAS DE BOIS-SAINT-JUST, DE LYON. — 134. M. ET Mme TERRASSE, DE LYON. — 135. PLUSIEURS AUTRES PORTRAITS EN ÉMAIL ET EN MINIATURE.

M. Pasquier a de la finesse et de la légèreté dans le pinceau, mais il a des voisins dans ces deux genres dont les ouvrages ne le servent point en frères.

(Ouvrages pointillés, pointillés, recherchés et froids.)

RESTOUT.

136. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE AU MOMENT OU SIMÉON PRONONCE LE NUNC DIMITIS.

Le nom de Restout, monsieur, semble toujours annoncer de grandes machines; elles sont comme dévolues de droit à l'atelier de ce nom, et celle dont je vais vous rendre compte est de 25 pieds de large sur 13 pieds 6 pouces de haut. Quel vaste champ propre à exercer le génie d'un artiste! Héritier de deux grands noms (Jouvenet et Restout), il semble que leur génie aurait pu inspirer M. Restout dans l'ordonnance et l'exécution de ce grand tableau, dont le sujet a été tant de fois traité et par tant d'habiles maîtres: mais les grands exemples ne sont pas toujours des leçons suffisantes. Pour être poëte, il faut :

> Que notre astre en naissant nous ait formé poëte :

ut pictura poesis.

La Vierge et Siméon occupent le milieu de cette composition; quelques figures accompagnent ce groupe, et quelques autres personnages semés çà et là, et dont on ne devine pas aisément les intentions, occupent le reste du tableau. Dans le haut, on voit un ciel ouvert, une Gloire, quelques petits anges et un groupe principal de trois grands anges qui apportent des fleurs.

Sur le second plan, à gauche, un homme porte le devant d'un brancard sur lequel sont des vases qui, selon l'apparence, viennent d'une sacristie hors du temple. Voilà, en bref, l'ordonnance; je reviens à la composition.

Siméon, qui est ici l'objet le plus apparent, est une grande figure entièrement penchée sur le côté gauche et qui plafonne pour observer peut-être mieux le dedans du ciel; la tête, qui est aussi de plafond, est basse et d'un mauvais goût de dessin. La draperie blanche, qui semble copiée d'après des linges mouillés ou de vieux marbres roux, est, malgré cela, raide et maigre, et sans mouvement ni intelligence du clair-obscur. La Vierge est de profil et à genoux devant Siméon; elle tient l'enfant sur ses bras; c'est tout au plus un souvenir des Vierges de Vouet et qui manque de caractère. Le groupe de figures qui

soutient celui-ci est sans effet comme sans intention. Sur le devant de ce groupe est un homme (qui peut être Joseph), dessiné, drapé, colorié pesamment; il porte une espèce de mue, mais à sa démarche rompue et à son air indifférent, on ne devine point à qui il destine sa volaille. Sur la droite de Siméon, sur le même plan, est une grande figure de femme (serait-ce sainte Anne?) aux longs bras et à la démarche raide, laquelle semble parler des mains; mais on ne voit pas à qui elle peut en vouloir. Cette figure, d'âge décrépit et d'une figure ignoble, a la tête couverte de haillons et drapée de même. Près d'elle et plus loin sont quelques autres figures de femmes placées indifféremment, et qui, par leur démarche raide, ressemblent très-bien à ces *quilles* de paysages ou à des ombres errantes aux champs Élyséens. Sur le premier plan, une femme et son enfant sont assis sur les degrés et ne s'inquiètent guère de ce qui se passe. Sur ce même plan, de l'autre côté, M. Restout a voulu former un groupe grand et vigoureux pour servir de repoussoir à son quatrième plan; il l'avait imaginé au moins de deux figures; mais pour éviter la confusion et les détails, il n'en a conservé qu'une et la moitié de l'autre; le reste a été renvoyé dans la bordure. L'arrivée des trois anges avec leur corbeille de fleurs n'est pas trop fêtée dans ce temple du Seigneur; personne n'aperçoit ces messagers célestes. Un d'entre eux a beau se réclamer du grand plafond de Lemoyne, les autres du grand-oncle de M. Restout, rien : on ne voit là que des incrédules. Le ciel et les nuages, qui ne se réclament de personne, attirent au moins les regards de Siméon, qui n'en avait pas encore vu de semblables, quoique vieillard très-expert. Je ne vous parlerai point de l'architecture; vous n'y reconnaîtriez pas la richesse de ce fameux temple. Quant à la couleur de ce tableau, c'est un ramassis bizarre de palette avec lequel on a cru pouvoir imiter la variété et l'harmonie des tons de Jouvenet; c'est un ton général de couleurs sales et fausses qui ne tendent à aucun effet. Nulles draperies jetées avec art et peintes de couleurs vraies et largement; nulle entente du clair-obscur, nulle harmonie de reflets...

O mânes des Rubens, des Boullongne, des Le Brun, des Jouvenet, etc., vos immortels ouvrages sont sous les yeux, mais de qui? des idoles des gentils : *Oculos habent et non videbunt.*

On ne peut pas, me dira M. Restout, être habile homme si promptement... Vous avez raison, mon ami, mais vous avez tort d'entreprendre au delà de vos forces. Trois ou quatre figures bien méditées, bien compassées, correctement dessinées, peintes d'une bonne pâte de couleur, avec chaleur, enthousiasme, harmonie, tout cela peut faire un très-bon tableau, et, en vous formant peu à peu à de plus grands ouvrages, vous ferait un honneur infini; au lieu qu'une grande machine mal rendue vous met à côté de Phaéton; car, de ce que votre grand-oncle aura excellé dans les grandes machines, il ne s'ensuit pas que son petit-neveu doive y exceller de même. Nous n'avons que trop de preuves de la fausseté de pareilles conséquences.

(Ses figures sont de toutes sortes de nations : il y en a d'arabes, de juives et de françaises. Les deux jeunes hommes de la gauche, à l'extrémité de la toile, sont deux élégants français; à l'extrémité de la toile, à gauche, c'est un Turc. Dans le ciel, c'est un grand ange bien allongé, bien sec; il jette des fleurs; allongez-lui les mamelles, mettez-lui une torche à la main et ce sera la Discorde. Sa composition est éparse, ses figures sont raides et isolées et minces comme du papier; *apparent raræ nantes in gurgite vasto*; sa couleur est faible; l'ensemble est monotone. L'enthousiasme de Siméon est sans noblesse, ou plutôt il n'y en a point; la tête est d'un homme qui prie; son corps plafonne et n'est pas en équilibre, il va tomber sur les degrés. L'architecture est vaporeuse. Derrière le Joseph, quelques pauvres qui ressemblent à des sacs à charbon. Monsieur Restout, est-ce que l'ombre noircit? Une blonde est blonde dans l'ombre, une femme blanche est blanche dans l'ombre. Mais comment faire? Comme Rubens. Cependant c'est une grande machine, et Restout est jeune. Cette fois-ci il a fait une tentative au-dessus de ses forces; une autre fois ses forces seront au niveau de sa tentative.)

137. LE SOMMEIL[1].

Figure d'étude, mais qui n'a pas été étudiée d'après un modèle posé naturellement.

(Dormeur ignoble, mine de supplicié; sans vigueur, sans

1. Tableau de 4 pieds de large sur 3 pieds de haut.

dessin; on ne sait ce que c'est. Oh! la vilaine tête! n'est-il pas vrai, monsieur Houdon? Je gage que vous chassez cela de l'Académie et du Salon à coups de pied.)

138. SAINT JÉROME[1].

J'ai peine à me persuader qu'il soit réellement de M. Restout, et si l'Académie l'avait reçu pour ce morceau, je dirais que le proverbe est bien juste : *Ce qui est au jugement des hommes est incertain.* Le tableau suivant ne me dément pas.

139. JUPITER CHEZ PHILÉMON ET BAUCIS[2].

Faible de couleur, sans harmonie, sans intérêt. Un Mercure ignoble, un Jupiter court du corps avec de mauvais bras d'enfant; trop sévère; Mercure croqué; mauvais fond.

140. PLUSIEURS DESSINS ET PORTRAITS DU MÊME, SOUS LE MÊME NUMÉRO.

MADEMOISELLE VALLAYER[3].

141. DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE MILITAIRE[4].

Quelle vérité, monsieur, et quelle vigueur dans ce tableau! Mlle Vallayer nous étonne autant qu'elle nous enchante. C'est la nature rendue ici avec une force de vérité inconcevable et en même temps une harmonie de couleur qui séduit. Tout y est bien vu, bien senti; chaque objet a la touche du caractère qui lui est propre; enfin nul de l'école française n'a atteint la force du coloris de Mlle Vallayer ni son fini sans être tâtonné. Elle conserve partout la fraîcheur des tons et la belle harmonie. Quel succès à cet âge! et pourquoi faut-il que ses grands talents soient autant de reproches que son âge et son sexe font à notre

1. Tableau de 2 pieds de haut sur 1 pied 6 pouces de large.
2. C'est ce tableau qui était le morceau de réception de Restout fils à l'Académie.
3. Mlle Anne Vallayer, plus tard Mme Coster, était née à Paris le 21 décembre 1744; reçue académicienne en 1770, sur la présentation de deux tableaux cités dans cet article (n° 149), elle mourut à Paris le 27 février 1818.
4. Tableau de 5 pieds sur 4 pieds.

faiblesse? Elle est d'ailleurs faite pour nous en inspirer une bien plus pardonnable.

(Surprenant.)

142. UNE JEUNE ARABE EN PIED[1].

Portrait d'autant mieux rendu qu'il était difficile d'en faire un bon tableau.

(Loué comme plein de vérité, de vie et de grâce.)

143. UNE JATTE[2].

Elle est accompagnée d'un morceau de pain qui est vrai et comme la nature, mais sans crudité, et vu comme il faut voir pour bien peindre.

144. DES FRUITS ET DES LÉGUMES[3].

C'est toujours la même vigueur de pinceau et la même fidélité à rendre la nature dans son caractère.

145. DIVERS MORCEAUX D'HISTOIRE NATURELLE[4].

Deux tableaux.

Je ne puis que répéter ce que j'ai dit plus haut; j'ajouterai que ces objets-ci, beaucoup plus variés dans leurs couleurs et leurs formes, tels que les madrépores, les coraux, les mines et minéraux, etc., étant pour la plupart des corps polis, augmentent la difficulté d'en former des groupes favorables au bon effet. Rien n'a arrêté Mlle Vallayer; chaque objet y est lui-même rendu, fini et contribuant à l'effet des autres. Ce sont des chefs-d'œuvre en ce genre.

(Magie d'imitation.)

146. UN BAS-RELIEF IMITÉ : JEUX D'ENFANTS[5].

Il fait illusion.

1. Tableau de 5 pieds sur 3 pieds 6 pouces.
2. Tableau de 2 pieds 6 pouces sur 2 pieds.
3. Tableau de 2 pieds 9 pouces sur 2 pieds 2 pouces.
4. Ces deux tableaux, portant le même numéro, avaient chacun 4 pieds sur 3pieds.
5. Tableau de 2 pieds 2 pouces sur 1 pie 6 pouces.

147. UN PANIER DE PRUNES[1].

Il le dispute à la nature.

148. UN LAPIN[2].

Également vrai.

149. ATTRIBUTS DE LA PEINTURE, LA SCULPTURE ET L'ARCHITECTURE. — INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Ces deux morceaux sont ceux qu'elle a donnés pour sa réception à l'Académie.

Il est certain, monsieur, que si tous les récipiendaires se présentaient comme Mlle Vallayer et s'y soutenaient avec autant d'égalité, le Salon serait autrement meublé.

(Excellents, vigoureux, harmonieux; ce n'est pas Chardin, pourtant; mais au-dessous de ce maître cela est fort au-dessus d'une femme. Mais si Mlle Vallayer en sait jusque-là toute seule, pourquoi est-elle si mesquine ailleurs? Un jour cela se découvrira.

Celui du toisé moins harmonieux; le toisé est trop clair.)

Mme ROSLIN[3].

150. M. PIGALLE, ADJOINT A RECTEUR, DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE, EN HABIT DE CHEVALIER DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL.

C'est un bon portrait, bien ressemblant et qui fait honneur à Mme Roslin; la couleur en est belle et vigoureuse. Et d'ailleurs, indépendamment de la bonté du tableau, quand il n'aurait que l'avantage de nous conserver les traits de M. Pigalle, ce morceau devrait toujours être cher aux amateurs ainsi

1. Tableau de 1 pied 4 pouces sur 1 pied 1 pouce.

2. Tableau de 1 pied 8 pouces sur 1 pied 4 pouces.

3. Marie-Suzanne Giroust, femme Roslin, élève de son mari, née à Paris le 9 mai 1734, morte dans la même ville le 31 avril 1772, l'année qui suivit sa réception à l'Académie comme peintre en pastel.

qu'aux artistes. Mme Roslin a donné ce tableau pour sa réception à l'Académie.

151. PLUSIEURS AUTRES PORTRAITS.

Ils sont d'une touche fine et d'un pinceau digne de son habile maître.

(Notre ami l'abbé Lemonnier; c'est sa physionomie, sa simplicité, sa rusticité, sa vivacité, et même le reste de son apoplexie à la bouche. Très-vigoureux. Courage, madame Roslin! ce n'est pas encore La Tour; il est aussi grand coloriste et il est plus harmonieux.)

BEAUFORT

152. BRUTUS LUCRÉTIUS, PÈRE DE LUCRÈCE, ET COLLATINUS, SON MARI, JURENT SUR LE POIGNARD DONT ELLE S'EST TUÉE DE VENGER SA MORT ET DE CHASSER LES TARQUINS DE ROME[1].

Voici encore un tableau de réception, monsieur, et qui porte un sujet grand et fier; il faut croire que M. Beaufort l'a bien traité, puisque ses juges l'ont reçu pour tel, ou bien donc il faudrait penser qu'il en est de l'usage de ce corps comme de celui de quelques couvents de religieux qui ne reçoivent que des sujets très-jeunes, dans l'espérance qu'ils se formeront et deviendront de grands hommes. La possession me paraîtrait plus assurée en les prenant tout formés; plus d'un exemple justifie mon opinion.

Ce tableau, monsieur, peut passer pour un de ceux que les jeunes élèves font pour le prix tous les ans. La composition en est faible et d'un homme qui n'a pu transporter son imagination à Collatie, y voir Lucrèce poignardée, et, Romain pour ce moment, s'échauffer le génie de fureur contre les Tarquins, jurer leur ruine et de venger la mort de Lucrèce. Bien saisi de cet enthousiasme, M. Beaufort eût fait un tableau composé, plein de génie, de chaleur et de vérité. Mais ici je ne vois que des figures raides et forcées d'un compositeur qui se bat les flancs pour se mettre en colère. C'est un Collatinus (car ce doit être lui) à qui il semble que l'on ait serré le cou pour lui faire

1. Tableau de 5 pieds 2 pouces de large sur 4 pieds de haut.

monter le sang au visage : visage d'un style commun et sans vérité dans le caractère. Son attitude est raide dans tous ses membres et fait une mauvaise pose académique; son bras droit mal dessiné d'après nature; enfin tous les membres tendus sans effet. Brutus, à qui il s'adresse (je pense du moins que c'est lui qu'on a voulu faire), est ici un vrai don Quichotte à qui il ne manque que l'armet de Mambrin. Le peintre, qui n'a pu dans le moment se faire lui-même ni Romain ni Brutus, n'a point senti ce que c'est que d'être Brutus et de voir un Tarquin sur le trône. Celui-ci est une longue figure, raide dans son mouvement, et dont le visage, dessiné mesquinement, est celui d'un malade qui, rassasié de séné, en a de l'humeur; son bras, raide et tendu, est d'un mauvais choix, mal dessiné, ainsi que la main. D'ailleurs, si M. Beaufort eût raisonné, il se serait aperçu que les Romains n'étant point au Châtelet de Paris assignés pour y lever la main en témoignage, leur usage en fait de serment est tout différent. Mutius Scévola ne mit point les doigts dans le feu, mais le poing, pour exprimer la force de son serment. Ici, Brutus et son voisin Lucrétius ont grand soin de faire la belle main et de bien étendre les doigts. Le Brutus, avec l'air plus grave et plus recueilli, étend la main avec réflexion et dignité ; c'est le don Quichotte qui reçoit Sancho chevalier et lui impose les mains. A l'égard de Lucrétius, je ne vous en dis rien de plus, ainsi que d'une espèce de centurion qui se trouve derrière Brutus, peut-être pour accoter sa grande figure ou pour l'espionner. Quant à Lucrèce, qui est étendue sur son lit assez nonchalamment et comme si elle venait de subir une descente des experts, ce n'est point une figure de main de maître; la nature n'y est ni consultée ni imitée. Pour le coloris de ce tableau, c'est encore un problème pour l'auteur. Il aurait pu se dispenser aussi d'enrichir ce morceau d'une petite burette de vermeil et de flacons posés sur une console au devant de son tableau : outre que cet accessoire n'est pas du style romain, le tout est petit et pauvre, de même que la mauvaise draperie au bas. Enfin, monsieur, c'est un tableau broché.

Est-il possible (je le répéterai sans cesse) qu'avec tant de moyens de s'instruire et à la vue de tant de chefs-d'œuvre réunis dans cette capitale, on conserve la tête froide? Il me semble qu'un seul tableau de Rubens devrait donner la fièvre

d'enthousiasme à un artiste et le porter au delà même de sa sphère : mais non ; *il faut du ciel l'influence secrète*, dit Boileau.

(O la vilaine Lucrèce ! meilleure à tuer qu'à violer. Ce n'est pas dessus, c'est dessous le poignard qu'ils jurent. Beau Brutus ; bras de Lucrétius estropié.)

153. ESQUISSE D'UNE COUPOLE, DONT LE SUJET EST L'ASSOMPTION DE LA SAINTE VIERGE[1].

Je suis dispensé de vous en parler.

DE WAILLY[2].

154. MODÈLE D'UN ESCALIER QUI DOIT ÊTRE EXÉCUTÉ A MONT-MUSART.

Quoique nous ne soyons pas accoutumés à voir au Salon des ouvrages d'*architectes* non *peintres*, comme ceux-ci se trouvent placés et inscrits dans le livret, je dois vous en parler. Ce modèle, fort proprement rendu, a, dit-on, un mérite de plus dans sa composition, celui d'être romain.

(Pauvre chose. Figures athéniennes... à un escalier de la Comédie française.)

DESSINS.

155. VUE DE MONT-MUSART, DU CÔTÉ DE LA VILLE. — 156. PLAFOND DE L'ÉGLISE DE JÉSUS, A ROME. — 157. FONTAINE DE LA PLACE NAVONE. — CHAIRE DE SAINT-PIERRE.—TOMBEAU DE LA COMTESSE MATHILDE[3]. 158. — INTÉRIEUR DE LA ROTONDE. — INTÉRIEUR DE SAINT-PIERRE DE ROME[4]. — 159. LES THERMES DE DIOCLÉTIEN AVEC DES NOTES QUI INDIQUENT L'USAGE DE CES ANCIENS ÉDIFICES.

C'est sans doute très-bien fait à M. de Wailly de nous

1. Tableau de 5 pieds sur 4 pieds.

2. Charles de Wailly, frère du grammairien, né à Paris le 9 novembre 1729, mort dans la même ville le 2 novembre 1798. Il était membre de l'Académie d'architecture depuis 1767. Il fut membre de l'Académie de peinture à l'occasion de cette exposition de 1771.

3. Trois dessins portant le même numéro.

4. Deux dessins portant le même numéro.

redonner les dessins de ces beaux morceaux que nous connaissons déjà beaucoup et dont la plupart ont paru sous tant de formes différentes. En cela, il a ménagé les frais de son génie.

160. DEUX COLONNES TORSES.

C'est nous dispenser d'ouvrir Vitruve ou Vignole.

161. SIX PETITES VUES DE ROME.

Place du Peuple; Place Colonne; Place de Saint-Pierre; Place Navone; Place de la Rotonde; Place de Sainte-Marie-Majeure que nous avons déjà, gravées.

162. LE DÉLUGE ET LE TEMPLE DE SALOMON.

Ce déluge, lavé au bistre, est un bien petit réchauffé de celui du Poussin pour l'idée. A l'égard du dessin, en est-ce un? Du moins il n'est pas fait en peintre.

Pour le temple de Salomon, c'est un dessin d'architecte, c'est-à-dire fait au compas et à la règle; très-sec, et qui ressemble plutôt à une copie d'après quelque modèle de bois ou de plâtre imité servilement, qu'à un dessin fait par un peintre architecte.

164. — DÉCORATIONS DE THÉATRE. ARC DE TRIOMPHE. — UNE FONTAINE SUR DES ROCHERS. — 165. PALAIS CÉLESTE : LE PANDÉMONIUM.

Tous dessins fort jolis dans le portefeuille d'un amateur de ces sortes de croquis. Le Salon demande autre chose.

166. L'INTÉRIEUR D'UN ESCALIER[1].

Le dessin en est assez proprement fait. Je ne doute point qu'il ne pût être bâti solidement; pour agréablement, je n'en décide point.

1. L'un des morceaux de réception de l'auteur à l'Académie.

PARROCEL.

167. ASSOMPTION DE LA SAINTE VIERGE[1].

La Vierge est placée au plus haut du tableau, une jambe en l'air et dans un écart, ou plutôt une attitude si fatigante pour elle, qu'un petit ange est obligé de lui supporter un bras, faible secours pour cette attitude pénible. Du reste, elle n'est point importunée de chérubins, d'archanges, de séraphins et de toute la troupe céleste; seulement un grand séraphin est sur un nuage au bas du tableau, et dans l'attitude d'une sainte Thérèse qui reçoit avec résignation la flèche de l'ange dans son chaste cœur. La couleur du tableau est d'ailleurs celle ordinaire à l'auteur.

DESHAYS.

168. PORTRAIT DE MONSEIGNEUR L'ÉVÊQUE DE POITIERS. — 169. PORTRAIT DE MADAME DE LA POPELINIÈRE. — 170. PLUSIEURS AUTRES PORTRAITS.

Il est sans doute difficile à M. Deshays de se soutenir contre plusieurs ouvrages de ses confrères, et qui lui font d'admirables leçons dont il faut espérer qu'il profitera.

MONNET.

171. FEU MONSEIGNEUR LE DAUPHIN ET FEU MADAME LA DAUPHINE OCCUPÉS DE L'ÉDUCATION DES TROIS PRINCES LEURS ENFANTS, ET PARTAGEANT LES SOINS DE MONSIEUR LE DUC DE LA VAUGUYON ET DE MONSEIGNEUR L'ANCIEN ÉVÊQUE DE LIMOGES, LEURS GOUVERNEUR ET PRÉCEPTEUR, PRÉSENTS A CETTE INSTRUCTION[2].

(Toutes figures sur le même plan, toutes figures bêtes; on ne sait ce que c'est. D'une médiocrité faite pour la cour; ô comme cela aura été bien payé!... Sans âme, sans chaleur;

1. Ce tableau est destiné pour l'Abbaye des bénédictins, à Tonnerre.
2. Appartenant à M. le duc de La Vauguyon.

expression froide et dure; ennuyeux comme une assemblée du monde; la chose la plus difficile à peindre par la monotonie qui y règne; sublime ou plat. Il n'y a là ni père, ni mère, ni enfants; ce sont des indifférents en rond. Buste du roi sur un poêle de faïence. Couleur grise du fond.)

172. L'AMOUR[1].

Deux tableaux de forme ovale représentant l'*Amour*; dans l'un, il lance ses traits; dans l'autre, il caresse une colombe. — Je n'ai point aperçu ces deux tableaux.

173. UN ENFANT EN PIERROT[2]. — 174. UN PLAFOND, ESQUISSE REPRÉSENTANT L'AURORE QUI CHASSE LA NUIT. — 175. PLUSIEURS DESSINS, SUJETS TIRÉS DE TÉLÉMAQUE ET AUTRES, SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Que vous en dire?

JOLLAIN.

176. L'ENTRÉE DE JÉSUS-CHRIST DANS JÉRUSALEM[3].

La plume me tombe des mains, monsieur, quand je pense que je me suis engagé à vous décrire jusqu'à ce tableau-ci. J'espère que du moins vous me saurez gré de ma complaisance sur cet article.

Je ne puis vous faire comprendre l'ordonnance de ce tableau, parce qu'il paraît que l'auteur a placé ses figures selon qu'il les a trouvées dans son portefeuille et à mesure qu'elles se sont présentées, si l'on peut supposer qu'il ait fait des études. Le Christ est placé sur l'ânesse, au milieu du tableau; les bras étendus, je ne sais pourquoi. Saint Pierre, je crois, est à sa droite et en avant, dans l'attitude d'ordonner la marche. Plusieurs autres figures ou apôtres sont aux environs, çà et là. Sur le devant, à gauche, plusieurs femmes apportent leurs vêtements pour les étendre où le Christ ne passera vraisemblable-

1. Deux tableaux de chacun 2 pieds de haut sur 1 pied 6 pouces de large.
2. Tableau rond de 8 pouces de diamètre.
3. Tableau de 12 pieds 9 pouces de large sur 6 pieds 3 pouces de haut.

ment point; une d'entre elles y étend sa jupe de noces, faite d'une étoffe de Lyon ou de Gênes. A droite et sur ce même plan est un groupe de deux ou trois figures, dont la plus apparente ou choquante est un gros personnage à face ronde et joufflue qui est, je crois, un docteur de la loi; car M. Jollain l'a muni d'un papier en main que ce gros garçon apporte en ce lieu tout exprès, crainte d'équivoque sur son état; malgré cette précaution de l'auteur, il est permis cependant d'en douter, à son habillement d'Arménien et à sa coiffure de fantaisie. Mais M. Jollain n'était point versé parmi les Juifs; il n'est permis qu'aux Rubens, aux Jordaens, etc., de s'amuser à ces vétilles de costume; d'ailleurs les modes changent, dit-on.

Enfin, monsieur, c'est assez exiger de ma complaisance et je ne puis passer outre. Le dessin, le coloris, bref, tous les ressorts de la peinture sont ici de la même force que la composition. J'ai cru d'abord ce tableau être encore un morceau de réception comme les précédents; mais le livret m'apprend que cette bonne fortune échappe à l'Académie et qu'il est destiné à la Chartreuse de Paris.

(Peint précisément comme un grand éventail, même mérite de tout point. Tableau à colporter par les villages et les carrefours des villes dans une boîte. Mais c'est une femme, sur la gauche, qui présente vers le Christ un grand enfant, et qui n'y met non plus d'effort que si elle portait une plume ou présentait une palme. Cette femme est à faire rire. Toutes les figures sont sur un même plan. Et puis le mesquin de tout cela! le froid! le pauvre! le petit! la couleur! Coloris : un grand morceau de marbre moucheté de couleurs. De l'exagération poétique, oh! il n'y en a point; en quatre coups de pinceau on en ferait une parade.)

177. JUPITER SOUS LA FORME DE DIANE SÉDUIT CALISTO[1].

Cette Calisto ne m'eût point séduit, car j'aime le dessin et la bonne couleur; et si j'eusse été Calisto, Jupiter, sous cette forme, ne m'aurait point occasionné de faiblesse.

(Diane mal dessinée, sein tombant sous le coude jusqu'à la ceinture.)

1. Tableau de 2 pieds de large sur 1 pied 8 pouces de haut.

178. LE SOMMEIL DANGEREUX[1].

Je ne sais pourquoi il pourrait l'être.

(Dormez, dormez, maussade créature. Je vous jure qu'on ne vous fera rien, avec vos jambes grêles et votre visage long d'une aune.)

179. Mlle *** EN DRYADE[2].

Elle peut rester seule aux bois.

OLIVIER.

181. LA MORT DE CLÉOPATRE[3].

(Mauvais. Cléopâtre mal dessinée; Auguste, expression de soldat.)

TABLEAUX.

182. Deux tableaux représentant des *Conversations espagnoles*[4]. 183. Trois tableaux de même genre que les précédents[5]. 184. *Un Espagnol tenant la guitare et écoutant une femme qui lui parle*[6]. 185. Un sujet tiré de la comédie des *Jardiniers*, acte II, scène 2e, où l'amant de Colette paraît sous l'habit de dragon. 186. Deux tableaux : l'un, un *Homme avec une bouteille et un verre*; l'autre, un *Homme qui joue de la flûte dans une compagnie de femmes*[7]. 187. *Un portrait.*

Je me crois dispensé, monsieur, de m'étendre sur chaque tableau de M. Olivier; la plupart sont des conversations espagnoles dans le goût de Watteau et non dans sa manière. Je pense que l'auteur est encore incertain de celle qu'il devrait prendre ; la meilleure serait de n'en avoir point, mais d'étudier beaucoup les grands maîtres.

(Figures aimables, à ce qu'il dit, et bien groupées.)

1. Tableau de 1 pied 3 pouces de large sur 1 pied de haut.
2. Tableau de 1 pied de haut sur 10 pouces de large.
3. Tableau de 5 pieds de large sur 4 pieds de haut.
4. De 15 pouces de haut sur 12 pouces de large.
5. De même grandeur que les précédents.
6. Tableau de 9 pouces de haut sur 7 pouces de large.
7. Chacun de 9 pouces de haut sur 7 pouces de large.

RENOU.

188. SAINTE ANGÈLE PRÉSENTANT A SAINTE URSULE LES RELIGIEUSES URSULINES QU'ELLE A RASSEMBLÉES SOUS SON NOM ET SOUMISES A LA RÈGLE DE SAINT AUGUSTIN[1].

189. — PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Je ne les ai point vus.

CARESME.

Je prends la même liberté pour cet article. M. Caresme, qui plie son génie à plus d'un genre, nous offre ici un grand nombre de petits tableaux; un volume ne suffirait pas pour vous détailler les sujets plus ou moins ingénieusement imaginés des uns et pour interpréter les autres. Il est abondant en idées heureuses comme il est grand dans le dessin et le coloris. Au surplus, je suis persuadé qu'en expédiant facilement tous ces petits tableaux, il se met par là en exercice et qu'il pelote, comme on dit, en attendant partie; c'est-à-dire que cet exercice de pur badinage ne le disposera que mieux à nous donner un beau tableau de réception. Je ne doute point que l'Académie n'en accepte l'augure.

190. UNE VUE DE JARDIN, ET SUR LE DEVANT UN ESPAGNOL REPOUSSÉ PAR UNE JEUNE DEMOISELLE A QUI IL PRÉSENTE UN BOUQUET[2].

(Ce petit bouquet de roses, joli.)

TABLEAUX.

Deux tableaux de paysages et animaux, dont l'un (191) représente le *Matin*, désigné par une femme qui va au marché, et l'autre, le *Soir*, désigné par une femme qui revient

1. Tableau cintré d'environ 10 pieds de haut sur 6 pieds de large, destiné à décorer le monastère des Ursulines de Lyon.

2. Tableau de 1 pied 9 pouces de large sur 1 pied 6 pouces de haut.

chez elle avec son mari[1]. 192. *Une Femme sur un lit repoussant l'Amour qui lui demande pardon*[2]. 193. Deux petits tableaux représentant des *Buveurs flamands*. 194 Deux paysages : l'un, une *Voyageuse qui demande son chemin*, l'heure du jour est le matin ; l'autre, une *Femme occupée à traire une chèvre*, l'heure du jour est le soir[3]. 195. Un tableau représentant des *Maquereaux*[4].

(Qu'est-ce que ce petit plat de maquereaux? il faut le voir.)

196. PLUSIEURS PORTRAITS SOUS LE MÊME NUMÉRO.
197. UNE TÊTE AU PASTEL[5].

Caresme affecte le coloris de Loutherbourg. Mauvais fond, mauvais arbres, mauvais animaux, peu vrais. Femmes à larges figures et déplaisantes.

BOUNIEU.

198. LA PEINTURE, LA SCULPTURE ET LA GRAVURE[6].
199. LA POÉSIE, LA MUSIQUE ET L'ARCHITECTURE[7].

Chaque peintre a assez ordinairement sa manie, ou, comme l'on dit honnêtement, sa manière, et M. Bounieu semble avoir pris la sienne de Santerre ; mais celui-ci, qui n'est point aisé à deviner dans la magie de sa couleur, n'a malheureusement fait de M. Bounieu qu'un copiste qui peint et tâtonne et repeint encore. De là cette dureté et ce noir qui règnent dans ces deux tableaux, tandis que Santerre excellait pour cette rareté de ton, cette belle harmonie et ces transparences heureuses de couleurs qui font le séduisant de la peinture. Ici, point de fonte agréable, tout tranche du grand clair au noir ; point de cette magie de la peinture (le clair-obscur). Je ne parle point de

1. Ces deux tableaux ont chacun 1 pied 8 pouces de large sur 1 pied 5 pouces de haut.
2. Tableau de 1 pied 8 pouces de large sur 1 pied 2 pouces de haut.
3. Ces deux tableaux ont chacun 1 pied 4 pouces de large sur 1 pied 1 pouce de haut.
4. Tableau de 1 pied 4 pouces de large sur 1 pied 1 pouce de haut.
5. Tableau de 14 pouces de haut sur 12 pouces de large.
6. Tableau de 4 pieds de haut sur 5 pieds 4 pouces de large.
7. Même dimension que le précédent.

la composition, l'auteur ne s'en pique pas, non plus que de la grande correction de dessin et des contours gracieux.

(Dessus de porte barbouillés.)

200. JUPITER ET IO[1].

Ce tableau a un peu moins de noir, mais la composition n'y gagne rien.

(Au feu! sans harmonie.)

201. NEPTUNE ET AMPHITRITE[2].

O Amphitrite! si vous eussiez été semblable à ce portrait, le dieu de la mer vous eût-il, par excès d'amour, envoyé prendre par des dauphins jusqu'au pied du mont Atlas? Non, certes, et nos goujons mêmes auraient refusé l'ambassade.

(Neptune à tête de Faune. Amphitrite enfumée, à bras plats, à chairs molles, comme si elles avaient été macérées dans l'eau de mer. Enfant qui présente je ne sais quoi. Composition insignifiante.)

202. PLUTON ET PROSERPINE[3].

Ce tableau est encore dans la même couleur que les précédents. Le Pluton est un homme vigoureux, ou plutôt il montre bien qu'il a la force d'un dieu, en tenant d'un seul bras la fille de Cérès qui se tourmente le plus qu'elle peut pour lui échapper; mais elle a tort; il est envers elle comme la plupart de nos jeunes gens du bel air, qui tiennent plusieurs maîtresses et ne s'occupent sérieusement que de leurs chevaux.

203. UNE DAME FAISANT FAIRE SON PORTRAIT[4].

Ce sujet, déjà traité de bien des façons, est neuf ici par deux raisons : 1° c'est le peintre qui est le principal objet, car la dame est vue à peine de profil; 2° M. Bounieu n'y a point voulu suivre le costume français, ou plutôt la politesse fran-

1. Tableau de 5 pieds 4 pouces de large sur 4 pieds de haut.
2. Tableau de 4 pieds de haut sur 5 pieds 4 pouces de large.
3. Tableau de 4 pieds de haut sur 5 pieds 4 pouces de large.
4. Tableau de 1 pied 5 pouces sur 1 pied 2 pouces.

çaise. Ce peintre, en effet, travaille couvert devant la dame qu'il peint. Peut-être est-ce une licence pittoresque.

(Quatre figures raides; rien de fini. Le chevalet cache au peintre la femme à peindre qu'il ne peut voir, à moins que sa toile ne soit transparente.)

204. UNE LAITIÈRE. — UNE RAVAUDEUSE[1].

M. Bounieu a des confrères qui s'acquittent trop bien de ce genre pour prétendre y exceller.

205. VUE DU MONT VALÉRIEN, PRISE DE NEUILLY[2]. — 206. VUE DU COLOMBIER DE SAINT-FAL, EN CHAMPAGNE[3]. — 207. VUE DE CHAILLOT, PRISE DE LA PLACE DE LOUIS XV[4].

Ce n'est pas encore le genre de l'auteur, et ce serait le chicaner que de lui demander d'être passable dans ce genre.

(Affectation de l'antique dans ses bas-reliefs; figures isolées. Il faut en ce genre être sublime ou plat. Bounieu est-il sublime? Non.)

DUPLESSIS.

208. LE PORTRAIT DE M. LE MARQUIS DE L'HOPITAL.

C'est un bon portrait en lui-même, il est d'un ton de couleur vrai et d'une bonne touche; la ressemblance s'y trouve fidèle, et c'est la partie la plus nécessaire. Par un peu plus de commerce avec Van Dyck, M. Duplessis ferait un grand peintre dans ce genre.

(Ressemblance, expression, caractère, vérité, sans regarder les passants.)

210. LE PORTRAIT DE M. CAFFIERI.

La tête en est bonne et ressemblante; mais l'auteur en pou-

1. Ces deux tableaux, qui portent le même numéro, ont chacun 11 pouces sur 14 pouces.

2. Tableau de 1 pied 10 pouces sur 2 pieds 2 pouces.

3. Tableau de 15 pouces sur 12 pouces.

4. Même dimension que le précédent.

vait tirer meilleur parti ; plus de vigueur, plus d'effet et plus d'harmonie, en la piquant davantage de lumière principale.

212. PLUSIEURS PORTRAITS.

Il y a de très-bons portraits parmi ceux-ci et qui doivent être frappants de ressemblance ; ceux que je connais m'ont paru tels. Quand on se présente avec les talents de M. Duplessis, l'acquisition n'est du moins pas incertaine pour l'Académie.

HALL.

213. PLUSIEURS PORTRAITS ET OUVRAGES EN MINIATURE.

M. Hall est sans contredit un redoutable voisin au Salon pour ceux qui peignent en miniature; ses portraits doivent être pour eux des arguments *ad hominem*. Il dessine bien sans charger; sa couleur est pure et vraie; sa touche est légère, moelleuse, sans être trop fine; il n'est jamais sec, ni cru, ni *égratigné* dans ses contours. Point de ces tons d'éventail : il est harmonieux partout et conserve sa force avec un art intelligent. Il ne se contente point de ces petits lavis pointillés par-dessus et que l'on nomme gratuitement miniatures ; il peint, et ses ouvrages sont réellement de la miniature dans la vérité du mot. Enfin, monsieur, je le regarde comme un Van Dyck dans son genre, à quelque peu de chose près qu'il lui est facile d'acquérir, et que l'âge et la nature qu'il consulte toujours lui donneront sans peine.

LA GRENÉE LE JEUNE[1].

214. SAINT PAUL PRÈCHANT DANS L'ARÉOPAGE[2].

Nous ne voyons, monsieur, que trop de Phaétons en peinture et qui ne prévoient aucunement le danger attaché à leurs vastes entreprises. Si M. La Grenée eût eu la force de prendre

1. Jean-Jacques La Grenée, dit le jeune, né en 1740, élève de son frère, fut académicien en 1775, professeur en 1781, attaché à la manufacture de Sèvres et mourut en 1821.

2. Tableau de 14 pieds de haut sur 10 pieds de large.

son vol jusqu'à Athènes, que son génie s'y fût échauffé de celui des Grecs, alors, bien pénétré de son sujet, il eût pu le rendre avec force et netteté, car, comme nous dit Horace,

Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

L'ordonnance de ce tableau est au contraire gigantesque, sans effet réel. La composition s'y embarrasse, comme exprès, tandis qu'elle pouvait se développer tout clairement.

Le côté gauche du tableau, au second plan, représente une extrémité du lieu où siégeaient les aréopagites; on en voit effectivement deux, quoiqu'un plus grand nombre y eût fait un bon effet. Ces deux sénateurs ne sont ni d'un bon goût de dessin, ni d'une couleur vraie. Saint Paul, vu de côté, se trouve en face d'eux, mais dans l'attitude d'un homme qui marche à grands pas pour passer un gué, car il tient une très-ample partie de ses vêtements retroussés autour de lui, ce qui ajoute encore à sa taille courte et lourde. Dans l'impossibilité où il se voit apparemment de se faire entendre par des gens placés si haut, quoiqu'il se trouve au-dessous, il tient la face très-élevée ainsi que le bras droit, et l'index de la main crochu, de manière qu'il ressemble plutôt à un moine qui court après des papillons qu'à l'apôtre des Gentils, animé de l'esprit divin, qui reproche aux Athéniens leur idolâtrie. Derrière saint Paul on voit quelques figures que l'on dit être de clair-obscur, et qui n'ont pas l'air de se douter du sujet qui les amène dans cette petite assemblée, à juger de leur caractère et de leur attitude. Sur le premier plan vous vous attendez de trouver du moins des auditeurs, des Juifs, des étrangers curieux, des femmes, des Thessaloniciens, des Béroéens, etc. Tous ces gens-ci, monsieur, sont des canailles qui n'auraient pu que jeter de la confusion dans la grande machine de M. La Grenée le jeune. J'avoue que cette canaille y aurait pu jeter aussi de la variété, du mouvement, des caractères, de la couleur, etc.; mais c'était multiplier les embarras : il eût fallu méditer, raisonner, étudier, dessiner, colorier, etc. M. La Grenée s'en tire bien plus facilement avec deux ou trois figures ou demi-figures de dos, et qui composent une bonne grosse masse. Il vous repousse, repousse tout le reste de l'aréopage à vingt pas plus loin : il n'y a pas

jusqu'à saint Paul qui ne soit ébranlé de la secousse; les repousseurs seuls restent tranquilles. Je ne le serais point si je me trouvais placé sous ce terrible amas d'étoffes que je vois suspendues au-dessus des sénateurs et qui semblent menacer leurs têtes par leur extrême pesanteur. En réfléchissant sur ce danger, je trouve que M. La Grenée a sagement fait de n'avoir point admis dans son aréopage toute cette canaille dont j'ai parlé plus haut. On dit que les coupoles ne sont point sans danger; ici il deviendrait plus certain encore, si l'on jette les yeux sur la voûte de cet édifice, laquelle, malgré sa prétendue perspective, ne semble point atteindre les aplombs des colonnes qui la soutiennent: tous ses gros enjolivements de symétrie ne la sauveraient pas de sa ruine; ni son Hercule Farnèse, ni ses autres belles statues ne pourraient empêcher une multitude de ces circoncis, aréopagites, chrétiens, etc., d'être écrasés dessous comme des raisins au pressoir, et ce serait grand dommage. Je regretterais surtout ce bâtiment tout neuf et entretenu si proprement que je ne sache point en avoir vu d'aussi élégant, si ce n'est dans quelques ouvrages des Lemoyne, des Rubens, Jouvenet, Cazes et quelques autres peintres modernes, qui le disputeraient presque à M. La Grenée le jeune.

(Saint Paul est un paysan ignoble, gros et court; ainsi de toutes les autres figures. Tableau de martyr; rien qui désigne le sujet. Où est l'aréopage? non peint; grisâtre. Énorme paquet de draperie mal plissée qu'on nous donne pour un rideau relevé au-dessus de la tête des aréopagites. Hercule dans un entre-colonnement, Hercule de porcelaine. Mauvais tableau, sans expression, sans ombre de génie; quelques grosses têtes de Juifs plutôt que de philosophes et qu'on voit partout.)

215. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE [1].

Il me faudrait plus de talent que je n'en ai pour vous rendre fidèlement l'ordonnance de ce tableau. C'est un mystère pour moi; il passe de beaucoup mes lumières.

Qu'il vous suffise donc de savoir que vers le milieu du tableau, derrière une colonne qui dépend d'un vestibule très-bas et mal éclairé, le grand prêtre se trouve placé sur une

1. De 11 pieds de large sur 6 pieds de haut. Destiné pour les Chartreux.

espèce de chaise longue, les jambes presque croisées et à peu près comme les Asiatiques sur le *tandour* lorsqu'ils fument ou prennent le *cahué* (ou café). La Vierge, à genoux devant lui, présente l'enfant qu'elle tient entre ses bras et que sa propre splendeur efface au point de ne l'apercevoir qu'à peine. En deçà de la Vierge est un panier sur lequel deux pigeons, non sans tache, s'ébattent. A gauche, derrière une colonne de ce vestibule, est une figure curieuse qui veut bien voir sans être aperçue. Le reste est un composé de quelques personnages placés sans ambition de préséance ni de l'effet total de ce morceau, qui d'ailleurs est, pour la composition, le dessin, le coloris et les autres parties de la peinture, à peu près de la même force que l'autre.

(La Vierge va au temple pour se purifier avec l'enfant et son mari. Siméon prend l'enfant, le reconnaît pour le *Shiloh* attendu. Anne accourt et se met à prophétiser. Assistants, père et mère ébahis. Siméon n'était point prêtre. Oh! pour le coup, il faut avouer que les peintres ont bien barbouillé ce sujet!

Arrivée de Siméon et d'Anne, faits purement accidentels, antérieurs à la purification. Les prêtres ne portaient l'habit sacerdotal qu'en exercice. Toute cette aventure est plus domestique que religieuse. Le respect de la Vierge pour Siméon est absurde; c'est un quidam. Anne est une femme ordinaire.)

216. UN JEUNE HOMME FAISANT UNE LIBATION A BACCHUS[1]. — UN SATYRE JOUANT AVEC UN ENFANT[2].

Deux académies.

Le jeune homme est au moins d'après un vieux modèle. Le satyre montre un dos qui n'a pas coutume de prendre le grand air.

(Mauvaises académies. Détails sur les côtés et sur la poitrine faux ou vrais, il n'importe, ils tuent la masse; fausse science. Cuisse gauche déboitée.

Il manque une fesse au jeune homme qui fait la libation à Bacchus.

1. Tableau de 3 pieds sur 4 pieds.

2. Deux tableaux de 4 pieds 7 pouces de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

Vilaine attitude du satyre, croupion pointu; deux vents contraires, cheveux du satyre poussés d'un côté, ceux de l'enfant de l'autre. L'enfant a l'air de l'ombre d'un enfant.)

217. UNE ESQUISSE REPRÉSENTANT L'HIVER[1]. — 218. PLUSIEURS DESSINS SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Tous ces morceaux ne sont plus que des badinages du pinceau de l'auteur, qui se délasse en se jouant.

COURTOIS[2].

219. TÊTES EN ÉMAIL ET EN MINIATURE, D'APRÈS PLUSIEURS MAITRES. — 220. PLUSIEURS PORTRAITS D'APRÈS NATURE.

On s'en aperçoit aisément dans ceux-ci par le dessin, la touche et la couleur. Les autres se ressentent du moins un peu des maîtres qui leur ont servi de modèle.

MARTIN.

221. UNE DESCENTE DE CROIX.

Avec plus d'étude, moins de manière, plus de réflexion sur les ouvrages du Titien, de Véronèse, du Carrache, M. Martin aurait pu faire un très-bon ouvrage de ce tableau. Par ce moyen il aurait évité cette étendue de longs bras; ces tours et ces draperies maniérés; il n'aurait point souffert que l'une des trois femmes se tînt au pied de la croix dans l'attitude d'une femme qui harangue les passants plutôt que de s'occuper à déplorer la perte qu'elle a faite. Enfin, à l'aide des lumières que lui auraient fournies ces grands hommes, il aurait certainement fait un tableau bien différent à plus d'un égard. Je prophétiserais presque qu'il prendra ce parti.

(Empalé patient dans son supplice; corps du Christ un peu étroit. Il y a du pinceau.)

1. Cette esquisse devait être exécutée en grand pour la galerie d'Apollon au Louvre. Le tableau fut exposé en 1775. Voir ce Salon, t. XII.

2. Nicolas-André Courtois, peintre émailleur, né à Paris en 1734, agréé à l'Académie en 1770, a exposé jusqu'en 1777.

222. UN SOLDAT RENVERSÉ, FIGURE ACADÉMIQUE[1].

(Autre mauvaise académie de bois, raide comme un mannequin. Il y a un bouclier en haut et un casque en bas, au côté opposé. Étude d'un peintre de bataille qui nous menace de quelque grande bêtise.)

223. DEMI-FIGURES D'ÉVÊQUES.

Deux tableaux de grandeur naturelle. (Rien. Mitre monotone, comme les enfants s'en font avec du parchemin; crosse monotone; mauvais caractère de tête. Cela est un évêque? C'est donc le fougueux Ambroise, le scélérat Cyrille ou quelque autre brigand!)

AUBRY[2].

224. PORTRAIT DE M. LE MARQUIS DE LA BILLARDERIE.
— 225. PORTRAIT DE M. LE COMTE D'ANGEVILLER.
— 226. PORTRAIT DE M. JEAURAT, PEINTRE DU ROI.
— 227. PLUSIEURS PORTRAITS, MÊME NUMÉRO.

M. Aubry marche à grands pas dans sa carrière; ses portraits sont des garants des succès qu'il peut se promettre de jour en jour. M. Jeaurat est vivant; et beaucoup d'autres ne lui cèdent point en force, en couleur et en ressemblance. C'est un agréé qui vaut plus d'un agréant.

(*Jeaurat*, excellent tableau.)

SCULPTURE.

Je n'ai fait, monsieur, que vous croquer une idée des morceaux de peinture exposés au Salon. Il est vrai qu'il en manque beaucoup encore; je veux parler de ceux qui se sont dispensés

1. Tableau de 5 pieds 6 pouces de large sur 4 pieds de haut.
2. Étienne Aubry, né à Versailles en 1745, membre de l'Académie en 1774, mort à Rome en 1781.

d'y exposer leurs ouvrages, tels que MM. Briard, Greuze, Taraval, etc.; mais sans entrer dans les raisons qu'ils peuvent donner de leur dispense, je crois que vous n'y perdez pas. Je ne doute point cependant que plusieurs de nos journaux ne regrettent *amèrement* de se voir *privés* des chefs-d'œuvre inimitables dont ces *grands hommes* nous auraient *galantisés;* car c'est le ton et le style louangeur qui règne aujourd'hui dans ces fastes admirables de nos grands succès. Quoi qu'il en soit, je reprends mes petites observations sur la sculpture et la gravure.

(La sculpture se soutient et la gravure tombe.)

LE MOYNE.

228. Mme LA COMTESSE D'EGMONT[1].

Buste en marbre; c'est un portrait d'une élégance charmante; la ressemblance y est exacte et sans flatterie; M. Le Moyne y a rendu les grâces de Mme d'Egmont dans le vrai, et c'est la plus belle cause de son succès; la légèreté et le moelleux de son ciseau ont fait le reste.

(Ma foi, il est médiocre; peu d'expression, cou sec, massif par bas.)

Au sujet de ce morceau, je ne puis cependant m'empêcher de remarquer l'abus que certains artistes commettent en voulant enchérir sur l'élégance de la nature. Dans cette vue, ils affectent d'outrer les contours coulants qui partent du cou pour se réunir à l'emmanchement des épaules; l'angle qu'ils forment devient alors si serré, que les épaules, se trouvant forcées d'être placées à trois pouces au-dessous du niveau des clavicules, il en résulte que le sein de la femme (qui naturellement suit le mouvement interne de l'épaule) est obligé de la suivre par cet abus et de se placer sur les dernières côtes vraies pour conserver toujours sa distance proportionnelle. De là cet air d'affaissement que la gorge prend dans ces sortes de portraits, qui sacrifient tout à l'élégance du cou et des épaules; et les femmes y perdent cependant beaucoup, puisque c'est négliger ou plutôt dépriser les objets précieux de nos hommages les plus ardents ou de notre reconnaissance la plus juste.

1. Il était au dernier Salon (D.)

229. UNE JEUNE FILLE REPRÉSENTANT LA CRAINTE[1].

Cette figure est d'une grande légèreté d'ébauchoir; la pose en est aisée et simple; mais je trouve qu'elle exprime plutôt l'admiration ou la surprise que la crainte. D'ailleurs la colombe qu'elle tient n'est point l'emblème de la crainte; le lièvre est le véritable.

(Peur de rien, peur avec mine riante; absurde.)

230. QUELQUES TÊTES SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Elles se ressentent de la touche et du savoir du grand maître.

VASSÉ.

231. UN DESSIN REPRÉSENTANT LE MAUSOLÉE DU ROI STANISLAS, TEL QU'IL S'EXÉCUTE AUJOURD'HUI EN MARBRE DANS L'ATELIER DE CET ARTISTE, POUR ÊTRE PLACÉ A NANCY DANS L'ÉGLISE DE BON-SECOURS, EN FACE DE CELUI DE LA REINE DE POLOGNE.

La composition m'en paraît sage, nette et propre à rendre clairement la pensée de l'auteur.

(Composition maigre. Trois figures formant un triangle de mauvais effet.)

232. UNE STATUE DE SEPT PIEDS DE PROPORTION.

C'est une femme couchée sur les socles du tombeau et désolée de la perte de ce bon prince[2]. Bonne statue.

233. UN MODÈLE EN PETIT D'UN MONUMENT RELATIF AU COEUR DE LA FEUE REINE, QUI DOIT ÊTRE PLACÉ A NANCY, DANS L'ÉGLISE DE BON-SECOURS[3].

Très-bien.

1. Modèle en terre cuite.
2. Cette statue fait partie du dessin représentant le mausolée du roi Stanislas.
3. Cet ouvrage s'exécute en marbre.

234. UNE TÊTE DE MINERVE.

Étude faite pour une statue de marbre de six pieds. Elle est d'un bon goût de caractère et d'un dessin fier et grand.

235. PETIT TOMBEAU.

L'on voit une femme pleurant, appuyée sur un cube servant de base à une urne supposée renfermer les cendres de feu M. de Brou, garde des sceaux. Son médaillon est au bas du monument[1]. Cette figure est d'un grand goût de dessin. La tête est pleine d'un caractère vrai et elle est d'une expression singulière. On s'afflige avec elle en l'admirant.

(Tête de magistrat affublée d'une énorme perruque et coiffée par-dessus d'un voile de crêpe; ton ridicule à la tête, à faire rire devant un tombeau.)

236. UN BUSTE DE Mme LA MARQUISE DE***, EN MARBRE.

Les linges en sont trop lourds, et la tête est de manière.

PAJOU.

240. VÉNUS, OU LA BEAUTÉ QUI ENCHAINE L'AMOUR. — VÉNUS RECEVANT DE L'AMOUR LE PRIX DE LA BEAUTÉ. — HÉBÉ DÉESSE DE LA JEUNESSE[2].

L'idée de Vénus qui enchaîne l'Amour est une idée ingénieuse et fine; car il paraît, par le groupe, que si elle l'enchaîne, ce n'est point qu'il veuille s'échapper, mais seulement pour prévenir le désir qui pourrait lui en venir, puisqu'il ne semble pas faire d'effort pour s'opposer à son esclavage. Vénus qui reçoit de l'Amour le prix de la beauté offre une pose agréable, quoique l'idée n'en soit pas neuve; et la jeune Hébé démontre bien, par sa pose légère, qu'elle est toujours prête à servir le maître des dieux.

(Esquisses jolies.)

1. Cet ouvrage exécuté en marbre se voyait dans l'atelier de M. Vassé.

2. Parmi ces trois esquisses qui portaient le même numéro, la dernière, ou *Hébé déesse de la jeunesse*, devait être exécutée en marbre de grandeur naturelle, pour Mme la comtesse du Barry.

241. DEUX TÈTES DE FEMMES.

Deux bonnes Études en terre cuite. Pas trop finies.

242. UNE TÈTE DE SATYRE.

Elle est forte de caractère et d'une touche libre.

243. UN DESSIN, ESQUISSE LAVÉE A L'ENCRE DE CHINE : CAMILLUS ASSIÉGEANT LA VILLE DE VEIES EN TOSCANE, ETC.

Il y a beaucoup d'invention dans ce dessin, et l'idée en est grande et bien riche.

244. UN DESSIN, ESQUISSE A L'ENCRE DE CHINE.

C'est un projet de pendule.

CAFFIERI.

245. QUINAULT. — 246. LULLI. — 247. RAMEAU.

Ces trois bustes, destinés pour le foyer de l'Opéra, ont une vérité admirable et sont d'un ciseau savant; ils rendront M. Caffieri participant de leur immortalité.

(Ces trois têtes sont fort bien.)

248. UNE TÊTE DE JEUNE FILLE, EN MARBRE.

C'est une belle tête et rendue avec toutes les grâces du bel âge.

249. UNE NAÏADE REPRÉSENTANT L'EAU[1].

Elle est debout et un peu penchée vers son urne. D'ailleurs, admirablement bien dessinée : les contours en sont coulants, les formes belles et soutenues; le solide de la chair s'y fait sentir sans dureté; bref, c'est une figure qui m'a fait beaucoup de plaisir. Peut-être est-elle un peu longue; il est vrai que c'est un

1. Figure en terre cuite, qui devait être exécutée en pierre, de la proportion de 6 pieds, pour décorer une des façades de l'Hôtel royal des monnaies, du côté de la rue Guénégaud. — Elle est encore en place aujourd'hui.

défaut de mode qui règne ici depuis plus de vingt ans. La plupart de nos artistes ont oublié que les plus belles figures de femmes antiques, les Grecques surtout, ont de l'élégance ; mais ce n'est jamais aux dépens des proportions que la nature semble avoir assignées à ce sexe, fait pour plaire aux yeux comme au cœur. Je puis ajouter que la manie de l'élégance ne s'en est pas tenue à cet abus de l'élongation de la taille ; elle a voulu, comme je l'ai dit plus haut, s'étendre sur le cou, que l'on fait en conséquence fort long, ce qui empêche la tête de former avec lui des emmanchements agréables : l'un ne paraît plus fait pour l'autre.

(Naïade qui ne dit rien.)

251. OMNIA VINCIT AMOR[1].

Malgré que le livret du Salon nous expose nettement les idées que l'on doit prendre sur le dieu Pan, que l'on connaît déjà, je doute qu'au premier coup d'œil on devine aisément l'emblème enveloppé dans ce sujet. Je n'y vois que l'Amour qui pose sa main sur la tête de ce dieu des forêts, et celui-ci qui le tient embrassé d'une main. Je ne vois point par cette action que l'Amour triomphe de tout ; un sujet n'est pas clair, s'il faut de la peine pour le trouver :

> Ce que l'on conçoit bien s'exprime clairement.

Le groupe est d'ailleurs, comme la plupart des ouvrages de M. Caffieri, d'un ébauchoir facile et savant.

(Mauvaise allégorie, mauvais Amour.)

DHUEZ.

252. LE MODÈLE D'UN FRONTON : LA FRANCE, SOUS LA FIGURE DE MINERVE, PREND SOUS SA PROTECTION LES JEUNES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE MILITAIRE. D'UN COTÉ EST LA NOBLESSE QUI LES LUI PRÉSENTE; ET DE L'AUTRE LA BONTÉ, CARACTÉRISÉE PAR LE PÉLICAN.

Ce sujet est grand sans doute et intéresse véritablement. M. Dhuez est bien entré dans son sujet en donnant à Minerve

1. Groupe en terre cuite.

un bouclier qu'elle étend sur les jeunes élèves et dont elle les couvre ; par cette action, l'idée s'explique bien ; elle est juste. La *Noblesse*, qui est à sa gauche, et désignée par la lance qu'elle tient et les couronnes, etc., pourrait avoir plus d'action dans son attitude et prendre plus d'intérêt à l'action principale; car ce n'est point une figure simplement accessoire comme la *Bonté*, elle est fondée en droit; son action doit être ferme et noble; elle doit sembler porter la parole pour ses enfants et dire en leur place : *Nos pères n'ont donné que la moitié de leur sang pour la patrie, nous sommes l'autre moitié de ce sang, nous vous l'offrons encore.*

Il me semble que ces enfants, si chers à la patrie, eussent été mieux et plus convenablement nus et le casque en tête, que vêtus de cette espèce de chemise; ce qui n'est pas d'un style élevé, comme le sujet le demande.

Je ne sais si la *Bonté* serait le véritable accessoire dans ce sujet et si l'on n'eût pas trouvé mieux.

Quant à l'exécution, les figures sont d'un bon goût de dessin, les têtes en sont agréables et d'un bon choix.

(Bien dessiné.)

253. UN MODÈLE OÙ EST UN CADRAN ACCOMPAGNÉ DE DEUX FIGURES, L'ÉTUDE ET LA VIGILANCE.

Deux bonnes figures. Le coq devrait être ajouté à la lampe pour que l'emblème fût plus net.

254. VÉNUS DEMANDE DES ARMES POUR SON FILS ÉNÉE.

Je me doute bien, monsieur, que dans l'exécution en marbre, cette figure sera encore bien plus soignée et recherchée d'après la nature, comme dans la partie de la hanche droite que l'on appelle *membraneuse*, et de quelques autres qui demandent plus de rondeur, mais que le plâtre n'a peut-être pas pu rendre. La figure est d'ailleurs agréable et légère.

(Vénus louée.)

255. PORTRAIT DE M. DE LA CONDAMINE.

Il est très-ressemblant et d'un style hardi et facile.

MOUCHY.

256. UN MODÈLE DES ARMES DU ROI, POUR UN FRONTON DE L'ÉCOLE MILITAIRE.

257. DEUX FIGURES EN PLATRE POUR LE MÊME HÔTEL : L'UNE, L'AMOUR DE LA PATRIE; L'AUTRE, LA NOBLESSE.

Je n'ai vu que cette dernière, qui me paraît bien rendue, si ce n'est que je voudrais plus de caractère dans la tête.

DUMONT.

260. DIANE, CONDUITE PAR L'AMOUR, CONTEMPLE LE BERGER ENDYMION PENDANT SON SOMMEIL[1].

L'attitude d'Endymion est simple et naturelle, bien dessinée; mais je la voudrais moins du style d'un modèle ordinaire. Quelle apparence que, pour une première passion, la chaste déesse se fût éprise pour un homme aussi formé que celui-ci? Elle ignorait certainement que les beaux hommes eussent été faits comme des modèles académiques; ce fut la fraîcheur de la jeunesse qui la séduisit. La figure de cette déesse me paraît au surplus trop de petite manière; la tête est d'un style commun ainsi que les draperies, et la main droite d'un mauvais choix, etc.

BERRUER.

261. LA FIDÉLITÉ[2].

C'est une très-belle figure, monsieur, que cette Fidélité; elle est dessinée d'un bon goût, a beaucoup d'élégance, et les formes en sont séduisantes. La figure pose noblement et est souple et aisée dans ses mouvements.

262. SAINTE HÉLÈNE[3].

C'est encore une très-bonne figure, bien composée, drapée

1. Groupe de 2 pieds 6 pouces de haut.

2. Modèle en plâtre de 2 pieds 6 pouces de haut.

3. Cette figure est exécutée en grand, à la nouvelle église de Montreuil, près Versailles.

largement et de bon goût; sa tête a de l'expression ainsi que sa pose. M. Berruer me semble prétendre à devenir un grand homme, et je crois ses prétentions fondées.

263. PROJET DU MAUSOLÉE DU FEU COMTE D'HARCOURT[1].

Il y a de l'invention, de la noblesse et du goût dans cette composition. Je conviens que l'action de la mort n'est pas une idée neuve ici; mais la mort n'a malheureusement qu'un seul but, et elle y atteint toujours.

(Pauvre.)

GOIS.

264. LA FIDÉLITÉ ET L'ABONDANCE DES RICHESSES, SERVANT DE SUPPORT AUX ARMES DU ROI[2].

266. PORTRAIT DE M. BELLOT, DOCTEUR-MÉDECIN.

(Il est ressemblant.)

267. PLUSIEURS DESSINS[3].

LE COMTE.

268. ŒDIPE DÉTACHÉ PAR UN BERGER DE L'ARBRE OU IL AVAIT ÉTÉ EXPOSÉ[4].

Groupe en marbre de trois pieds de haut, pour la réception de l'auteur à l'Académie.

La figure du berger est belle et bien dessinée, peut-être un peu trop svelte; mais la pose en est naturelle, les contours élégants; je les voudrais à la vérité plus nourris, indépendamment de l'action pénible de toute la figure, dont presque tous les muscles sont en contraction.

(Tout cela est vrai, mais le sens commun y manque. Tu

1. Ce mausolée est à Notre-Dame de Paris.

2. Ce modèle est exécuté en grand, en pierre de Conflans, au couronnement du nouvel Hôtel des monnaies.

3. Ces dessins portent le même numéro, seulement au bas de chacun d'eux le sujet est expliqué.

4. Ce morceau est au Louvre, Sculpture moderne, n° 303 *ter*.

décroches cet enfant sans le soutenir; ne l'entends-tu pas qui te crie que tu es une bête?)

Celui qui sait faire une belle figure idéale fera quand il voudra une figure avec les incorrections de la nature, et non *vice versa*.

Quelle doit être la nature de cet homme-là? A peu près celle du gladiateur. Et point du tout : c'est un paysan de la Champagne pouilleuse, dont les graisses sont fondues, les chairs émaciées, les peaux collées sur les os comme aux oreilles, et les muscles saillants, flasques, mis où il n'y en a point, et ceux qui y sont déplacés. S'il tombe à terre, il s'y plaquera, il se cassera une côte ou se rompra le cou. Ses pieds sont déformés, il a porté des sabots; ses bras sont tortueux,

Le désespérant de cela, c'est qu'il n'y a qu'une voix là-dessus, tout le monde crie, d'après Pigalle et Le Moyne : « Cela est beau...» et le jeune artiste, qui voit et sent les défauts et qui a une autre idée de son art dans la tête, s'émeut, se décourage ou se mord les lèvres de rage, incertain s'il pliera son talent à l'éloge, ou s'il continuera de bien faire, au hasard d'être peu loué, ou s'il jettera l'ébauchoir loin de lui.)

269. UNE ESQUISSE D'UNE BACCHANALE D'ENFANTS[1].

C'est un morceau fort gai et très-joli; ce ne sont point des François Flamand, mais on peut faire bien sans atteindre le talent unique de Quesnoy.

270. LES SEPT SACREMENTS[2].

Ces sept bas-reliefs m'ont fait grand plaisir, monsieur; je reconnais en eux un artiste qui a du génie, laborieux, et qui aime le naturel. Ces morceaux sont, pour la plupart, composés avec sagesse et intelligence, et convenablement à la grandeur et à la simplicité des sujets : partout M. Le Comte y dessine avec esprit et il y est fort d'expression. Enfin ce sont de

1. Ce morceau, qui a été exécuté à Luciennes pour Mme la comtesse du Barry, a 22 pieds de long sur 2 pieds 10 pouces de haut.

2. Bas-reliefs en terre cuite. Esquisses de 2 pieds 5 pouces de large sur 1 pied 9 pouces de haut.

très-bons morceaux et qui me donnent de grandes idées du génie de l'auteur.

271. LE TRIOMPHE DE TERPSICHORE[1].

Elle pince de la harpe, assise sur un char traîné par les Amours avec des guirlandes de fleurs. Des bacchantes précèdent la marche en dansant; les Grâces et la Musique, inséparables de la danse, marchent sur ses traces; deux satyres, par leur action, désignent la danse de caractère.

Il y a assurément beaucoup de génie dans la composition de ce morceau; elle est très-agréablement ordonnée. Je ne puis cependant m'empêcher de croire que Terpsichore n'eût été beaucoup mieux debout qu'assise, car je ne pense pas qu'aucun talent d'exercice puisse se caractériser par une figure assise. M. Le Comte peut m'objecter qu'elle pince de la harpe. Je réponds qu'en ce cas il faut opter : ou elle y est prise particulièrement pour *la Musique* ou bien pour la danse; si c'est ici le dernier cas, ce qui me paraît vraisemblable, la harpe ne doit être que l'attribut du premier de ces deux talents, et il faut qu'elle se caractérise et se montre tout entière au second, qui est *la Danse*; or, sa pose naturelle alors ne sera point d'être assise.

Malgré les licences que l'art du bas-relief se permet, même trop souvent, je trouve qu'il est impossible que la dernière des trois Grâces, vue de dos, puisse porter sa main gauche sur l'epaule droite de celle qui la précède; c'est, tandis que l'on peut faire mieux, contorsionner la nature gratis. A peu près le même vice se retrouve dans l'entrelacement des bras de deux des bacchantes qui précédent la marche. Vous allez, monsieur, trouver que je suis difficile, mais je vous ai promis de vous dire naïvement mon sentiment. J'aime la vérité. Si je vous instruis de ce que je trouve de beau, pourquoi vous cacherais-je le faible? J'observe encore que la seconde des trois Grâces, et qui se présente de face, ne peut avoir, en marchant, la cuisse et la jambe en dedans (quoique cela soit plus de bas-relief). La nature, qui n'entend rien à tout cela, dit que cette pose n'est point de son aveu. Il faut donc, pour que cette Grâce ait des grâces en marchant, que son genou, une partie de sa cuisse et

1. Esquisse d'un bas-relief de 22 pieds, exécuté à la maison de Mlle Guimard.

sa jambe soient de ronde bosse, sans quoi la figure est tortillée et porte à faux. Si vous ne m'en croyez pas, j'en appelle à M. Le Comte lui-même, que je ne connais point, mais que je me représente au-dessus de ces petitesses que l'orgueil ou l'amour-propre mal entendus suggèrent. Toutes ces réflexions n'empêcheront point que ce bas-relief ne soit un très-joli bas-relief. Soyons juste; le soleil a des taches; et l'auteur est en état de bien réparer ses fautes quand il voudra.

MONOT.

273. LE GÉNIE DU PRINTEMPS QUI ENCHAINE DE FLEURS UN SIGNE DU ZODIAQUE[1].

On fourre les génies partout, souvent même où ils ne peuvent aborder. Je n'ai point vu cette terrible guirlande, ni ce fortuné zodiaque.

274. PORTRAIT EN MARBRE DE Mme LA MARQUISE DE SÉGUR.

Il ressemble.

277. PORTRAIT DE M. VASSÉ, SCULPTEUR DU ROI.

Il est fort ressemblant, et pourrait être plus ferme et moins tâté. Peut-être la présence de M. Vassé n'a-t-elle pas rassuré la main de l'artiste.

HOUDON[2].

279. MORPHÉE, L'UN DES ENFANTS ET MINISTRES DU DIEU DU SOMMEIL[3].

C'est encore une figure malheureusement trop académique. Cette manie subjugue toujours l'artiste et absorbe sa raison : elle l'attache *strictement* aux règles habituelles de son art et éloigne de lui le souvenir des beautés de l'antique et de l'étroite observation des anciens sur l'âge et l'état des personnes. Mor-

1. Modèle de 2 pieds 8 pouces, qui doit être exécuté en grand pour M. Boutin.
2. Jean-Antoine Houdon, né à Versailles le 20 mars 1741, académicien en 1777, mort à Paris le 15 juillet 1828.
3. Modèle de grandeur naturelle.

phée est fils et ministre du sommeil; c'est un jeune homme, mais qui ne peut être formé comme un homme de quarante ans. Le *Bacchus* antique, le *Lantin*, etc., ne sont point des académies modernes. Ce *Morphée* qui dort ne se ressent point de la mollesse que le sommeil prête aux chairs; ses jambes sont trop maîtresses de la position qu'elles tiennent, etc. D'ailleurs pourquoi dort-il? Il est Morphée, mais il n'est pas le sommeil; il n'est que son ministre, c'est-à-dire toujours prêt à se porter partout et sous tel déguisement que le maître l'ordonne. Cette idée devait seule fournir à l'auteur une figure d'une composition ingénieuse, que les ailes et le pavot suffisaient à éclairer. La figure est d'ailleurs bien dessinée.

280. PORTRAITS DE M. ET Mme BIGNON.

Il y a beaucoup de vérité dans ces deux portraits.

281. PORTRAIT DE M. DIDEROT.

Très-ressemblant [1].

282. PORTRAIT DE Mme DE MAILLY,
ÉPOUSE DU PEINTRE EN EMAIL DE CE NOM.

Je doute que nos neveux adoptent la coiffure à la grecque dans les bustes.

283. TÊTE D'ALEXANDRE, EN MÉDAILLON [2].

Elle est d'un beau caractère.

1. On nous saura gré sans doute de suppléer au laconisme de Diderot sur cette terre cuite qui, pour la finesse et la hardiesse d'exécution, pour l'animation et pour le caractère de vérité, ne le cède en rien aux portraits de Washington, de Franklin, de Chénier, de Lalande, de Mirabeau, dont Houdon nous a également laissé les terres cuites, ces conceptions de premier jet cent fois plus palpitantes que le bronze et le marbre, qui n'étaient pas destinées, comme cela se fait aujourd'hui, à disparaître après le moulage.

Houdon les conservait toutes avec le plus grand soin dans son atelier, où nous avons pu les admirer de son vivant, et les recueillir après lui. (*Note de M. Walferdin.*)

2. Médaillon plus grand que le naturel, pour faire pendant à une tête antique de Minerve, de même grandeur et de même relief.

284. DEUX TÊTES DE JEUNES HOMMES : L'UNE, COURONNÉE DE MYRTE ; L'AUTRE, CEINTE D'UN RUBAN[1].

Je n'ai vu que celle *couronnée de myrte*, et qui m'a paru d'un bon goût de dessin. Elle est de ronde bosse et de grandeur naturelle.

DESSIN ET GRAVURE

COCHIN.

285. UN DESSIN DESTINÉ A RECEVOIR LES DIVERSES INSCRIPTIONS RELATIVES A L'ÉTABLISSEMENT DE L'ÉCOLE MILITAIRE. ON Y VOIT LES ARMES DU ROI; LA MÉDAILLE FRAPPÉE A L'OCCASION DE CET ÉDIFICE; SUR LES CÔTÉS, LES FIGURES ALLÉGORIQUES DE MARS ET DE L'ÉTUDE; ET EN BAS, QUELQUES-UNS DES EXERCICES DES ÉLÈVES.

Je suis sincèrement fâché, monsieur, pour la gloire de M. Cochin, cet ingénieux et savant dessinateur (le *Mercure* nous le désigne tel), qu'il ait permis que l'on expose ses dessins au Salon avant qu'il ait eu le temps de les revoir, lui qui s'est toujours établi le rigoureux appréciateur des ouvrages mêmes de nos anciens maîtres[2]. Je présume que ses grandes entreprises ne lui en auront pas laissé le temps, car autrement il n'eût pas laissé subsister quelques négligences qui se trouvent dans ses dessins; telles que sa figure représentant, dit-on, l'Étude, dont la tête se trouve mal sur le cou et n'est pas coiffée historiquement; les épaules trop étroites ainsi que le corps, eu égard à la tête qui est forte, mais sans choix; l'avant-bras droit trop court, ainsi que le gauche, dont la main ressemble un peu trop à une palette ou main de poupée. Ce même inconvénient du temps l'a également empêché de revoir sa figure de Mars, dont la tête ressemble à un barbon goguenard, et paraît affublée du casque d'un enfant; les bras, mal dessinés, s'emmanchent mal avec les mains, et l'attitude ne paraît pas devoir être celle du

1. De ronde bosse et de grandeur naturelle.
2. Voyez son *Voyage pittoresque d'Italie*. 3 vol. in-8°. Paris 1756.

dieu de la guerre. Il aurait certainement retouché aussi les enfants adultes qui sont autour des armes de France. A l'égard des exercices des élèves, que l'on voit en bas, quelle apparence que M. Cochin ait eu le temps d'aller trouver un maître d'armes pour apprendre de lui que, de deux hommes qui s'escriment à l'épée, celui qui tire a, dans ce moment, la tête à l'aplomb de son genou droit, qui se trouve en avant; que cette tête, le dos et la jambe gauche, ne font que la même ligne, et que, lorsqu'on tire un coup d'épée, le corps ne peut rester debout, etc.? Il est permis d'ignorer tout cela.

286. PLUSIEURS DESSINS QUI ONT ÉTÉ GRAVÉS POUR SERVIR A L'ORNEMENT DE LA TRADUCTION DE TÉRENCE, PAR M. L'ABBÉ LE MONNIER, LE FRONTISPICE DE SA TRADUCTION DE PERSE ET AUTRES.

Les mêmes fautes, monsieur, se sont également glissées dans ces dessins que M. Cochin n'a pas eu le temps de revoir. Des figures lourdes et beaucoup trop courtes, des têtes trop fortes et sans caractère, d'un choix commun ; des draperies mesquines; des bras et des mains comme ci-dessus. Enfin, monsieur, je ne vous rends compte de toutes ces négligences que pour vous montrer de quel dommage il est que M. Cochin n'ait pas revu ses dessins avant leur exposition au Salon. Les hommes d'un génie rare sont peut-être exposés à ces sortes de négligences, emportés par le feu de la composition.

J'imagine que du moins ils les réparent bien, et qu'ils en ont le temps plus que M. Cochin, puisque nous n'en apercevons point de telles dans leurs dessins.

LE BAS.

287. TROIS ESTAMPES FAISANT PARTIE DES SEIZE QUI SONT GRAVÉES A PARIS POUR L'EMPEREUR DE LA CHINE, ET QUI REPRÉSENTENT SES CONQUÊTES OU DES CÉRÉMONIES CHINOISES[1].

Ce sont trois admirables estampes, et qui ont d'autant plus

1. Ces estampes ont chacune 2 pieds 9 pouces de haut sur 1 pied 7 pouces de large.

de mérite qu'elles étaient plus difficiles à rendre dans l'effet, vu la multiplicité des objets, comme éparpillés dans les unes et trop isolés dans les autres. M. Le Bas a su jeter de la lumière dans cette confusion, en tendant toujours à l'effet général, sans s'effrayer de la quantité des plans ; il n'a point perdu de vue le caractère propre, et c'est avoir beaucoup fait dans ce genre neuf pour nous. Au reste, la réputation que M. Le Bas s'est acquise depuis longtemps me dispense de vous parler ici des charmants morceaux dont vous avez les numéros sous les yeux, et qui sont d'après les maîtres célèbres, tels que Teniers, Vernet, Berghem, etc.

288. LA REVUE DE LA MAISON DU ROI AU TROU D'ENFER.

(Trop noir. Où est le roi ?)

296. WILLE.

LES OFFRES RÉCIPROQUES, D'APRÈS LE TABLEAU DE M. DIETRICY.

Vous connaissez la beauté du burin de M. Wille ; que vous dirai-je de plus ? c'est connaître la beauté de cette estampe.

(Pas si bien que de coutume, pourtant.)

ROETTIERS FILS.

297. UN CADRE RENFERMANT PLUSIEURS MÉDAILLES ET JETONS.

J'en ai trouvé quelques-unes d'assez bien, de même que parmi les jetons.

DEMARTEAU.

298. LA FRANCE TÉMOIGNE SON AFFECTION A LA VILLE DE LIÉGE. — 299. UNE FIGURE D'ÉTUDE, D'APRÈS NATURE.

Sa gravure imite on ne peut mieux le crayon, elle est très-nette et fait illusion. Je crois que personne ne peut en cela le disputer à M. Demarteau.

300. UNE TÊTE DE VIEILLARD, D'APRÈS BOUCHARDON. — 301. UNE TÊTE DE VIEILLARD, D'APRÈS DOYEN.

Elles sont très-bien traitées, et il a conservé la beauté et la correction de dessin de ses originaux.

LEVASSEUR[1].

302. DIANE ET ENDYMION, D'APRÈS J.-B. VAN LOO.

C'est le morceau de réception de M. Levasseur à l'Académie.

MOITTE.

303. LE PORTRAIT DE FEU MONSIEUR RESTOUT.

L'auteur se formera en consultant les Drevet.

Je ne vous parlerai point, monsieur, de MM. Flipart, Mellini, Beauvarlet, Aliamet et de Saint-Aubin, dont vous connaissez déjà le burin et les ouvrages. Et d'ailleurs vous serez à portée de retrouver ceux qui vont être gravés; il n'en est pas de même des tableaux et des sculptures.

3. Jean-Charles Levasseur, né à Abbeville en 1734, mort à Paris en 1804, a gravé surtout d'après Greuze, Boucher, Van Loo, Restout, etc.

FIN DU TOME ONZIÈME.

TABLE

DU TOME ONZIÈME.

FIN DE LA TABLE DU TOME ONZIÈME.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2366]

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

BEAUX-ARTS

III

ARTS DU DESSIN

(SALONS)

—

MUSIQUE

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR

RUE SAINT-BENOIT

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

DIDEROT

REVUES SUR LES ÉDITIONS ORIGINALES

COMPRENANT CE QUI A ÉTÉ PUBLIÉ A DIVERSES ÉPOQUES

ET LES MANUSCRITS INÉDITS
CONSERVÉS A LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ERMITAGE

NOTICES, NOTES, TABLE ANALYTIQUE

ÉTUDE SUR DIDEROT

ET

LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE AU XVIIIe SIÈCLE

PAR J. ASSÉZAT

TOME DOUZIÈME



PARIS

GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1876

SALON DE 1775

Publié en 1857

Nous n'aurions rien à dire sur ce très-court Salon, s'il n'amenait en scène un nouveau personnage, le peintre Saint-Quentin, qui sert d'interlocuteur à Diderot. Il n'est pas possible d'affirmer que le dialogue entre ces deux hommes ait été tenu; mais Saint-Quentin, quoiqu'il n'ait pas laissé de traces dans les biographies, n'est point un être de raison. Il s'appelait Jacques-Philippe Joseph et était né en 1738. Élève de Boucher, il entra en 1762 à l'École royale des élèves protégés, et en sortit en 1755. Il alla à Rome, en revint et mourut ou se fit oublier.

SALON DE 1775

A MON AMI MONSIEUR GRIMM.

PEINTURE.

Sous la protection spéciale du concierge, M. Phelipot, j'étais entré de bonne heure au Salon. Je m'y croyais seul, et je me disposais à examiner tranquillement les chefs-d'œuvre que nos artistes avaient exposés cette année ; mais il n'en fut pas tout ainsi que je l'avais espéré. J'avais été précédé par un jeune homme fougueux jetant sur tout un coup d'œil rapide et sévère, et très-résolu de ne rien approuver. A parler franchement, il en avait quelques raisons : il était récemment de retour de Rome ; il avait présenté à l'Académie successivement trois ou quatre tableaux d'agrément et ils avaient été tous rejetés, quoiqu'il eût été comblé d'éloges et qu'il se fût assuré des suffrages de ceux qui donnent le ton dans l'école. Il m'aborde, car je ne lui étais pas inconnu. « Vous venez ici pour admirer, me dit-il, mais vous aurez peu de chose à faire.

DIDEROT.

Pourquoi cela, s'il vous plaît? Ce Salon-ci me paraît aussi riche que les années précédentes, et je ne suis pas devenu plus difficile.

SAINT-QUENTIN.

Il est détestable.

DIDEROT.

Détestable! C'est bientôt dit.

SAINT-QUENTIN.

Et plus facile encore à prouver. Voulez-vous que nous en fassions essai sur quelques-uns des morceaux même les plus estimés?

DIDEROT.

Très-volontiers.

HALLÉ.

SAINT-QUENTIN.

Commençons par ce *Christ qui fait approcher de lui les petits enfants pour les bénir*[1] (1). Où est la douceur et la noblesse qu'il aurait fallu fondre ensemble sur ce visage?

DIDEROT.

Si ces qualités ne s'y rencontrent jamais et si cette figure est traditionnelle?

SAINT-QUENTIN.

C'est-à-dire qu'il fallait continuer de la rendre ignoble, imbécile et plate, parce qu'il est d'usage de la faire ainsi! Et puis la couleur en est fausse, le dessin lourd, la draperie de réminiscence et sans goût, et cette grimace hideuse est à effrayer les petits enfants. C'est le tableau le plus français que je connaisse: il est jaune, il est rouge, il est violet. Mais il faut espérer qu'un long séjour dans le pays des grands maîtres le corrigera. Ainsi soit-il.

VIEN.

DIDEROT.

Que trouvez-vous à redire à ce *Saint Thibault*[2] (3)? A votre avis, n'est-il pas noblement et sagement composé? N'est-il pas vigoureux de couleur et d'effet, et les détails n'en sont-ils pas dessinés avec justesse et vérité?

SAINT-QUENTIN.

Et c'est là tout ce que vous y voyez?

1. Tableau de 10 pieds 6 pouces de haut sur 7 de large, fait pour décorer la chapelle du collége des Grassins.

2. Tableau de 8 pieds 6 pouces de haut sur 5 pieds 9 pouces de large, destiné à être placé dans la chapelle du Nouveau Trianon.

DIDEROT.

Pardonnez-moi, j'en trouve encore les têtes nobles et faites d'après nature, ce qui n'est pas trop commun.

SAINT-QUENTIN.

Et cette reine de Provence n'est-elle pas bien décemment nichée dans un coin? C'est un objet principal qu'il ne convenait, ce me semble, de montrer ni de profil ni comme une figure accessoire. Cela n'a pas le sens commun. On lui a fait la tête trop petite; et cette mine chiffonnée, qu'en dites-vous? Est-ce là l'idée que nous nous faisons d'une reine? Et ces autres figures, qui paraissent avoir été jetées dans un même moule, et l'effet général du tableau, tout cela n'est-il pas bien admirable?

DIDEROT.

Il y a des parties qui viennent trop en avant, je suis forcé d'en convenir.

SAINT-QUENTIN.

Et le ton de la couleur vous plaît-il? Et la composition?

DIDEROT.

Piano, di grazia.

SAINT-QUENTIN.

Il n'y a ni *piano* ni *grazia* qui tiennent! L'art ne pardonne rien, et je suis intraitable comme l'art. Sa *Madeleine*[1] (5), qu'on nous avait annoncée comme supérieure à celle de Le Brun et même à celle du Guide, eh bien! c'est un tableau médiocre, mais très-médiocre. Les éloges déplacés sont quelquefois plus cruels que les critiques. La tête en est perdue dans une énorme draperie, la figure est commune et sans expression. Cela est pensé à la diable; l'harmonie en souffre: point de couleur, nulle composition, pauvre de tout point; et à vous parler vrai, je vous dirai tout bas que ce triste et maigre Vien s'en va. Quand on a pris son pli, on a beau regarder les grands modèles, on dit comme Médée : *Je vois le bien, je l'approuve, et je fais le mal.*

DIDEROT.

En vérité, sa *Vénus blessée par Diomède*[2] (4) ne me semble point du tout sans mérite.

1. Tableau de 9 pieds sur 4, pour une chapelle de la cathédrale de Verdun.
2. Tableau de 6 pieds 6 pouces de large sur 5 pieds de haut.

SAINT-QUENTIN.

Ni à moi non plus, parbleu! Il y a de l'accord, de l'harmonie...

DIDEROT.

Finissez; qu'est-ce qu'il y a?

SAINT-QUENTIN.

Ce n'est rien, presque rien. Sa jambe...

DIDEROT.

Sa jambe... après?

SAINT-QUENTIN.

N'est que d'un bon pouce trop courte et son pied est trop petit. Son Mars ressemble à un Savoyard; cela, c'est le dieu de la guerre? Ce l'est comme j'ai l'air d'un moulin à vent. Et ces chevaux? Ma foi, on les appellera des ânes, des mulets, comme on voudra; mais qu'on en fasse des animaux d'une autre espèce.

DIDEROT.

Vous n'êtes pas doux.

SAINT-QUENTIN.

Quand on est passionné et qu'on a raison...

DIDEROT.

Ce qui n'est pas ordinaire...

SAINT-QUENTIN.

Rien ne vous résiste.

DIDEROT.

Mais à quoi cela vous sert-il? Quand vous aurez bien dénigré les tableaux des autres, les vôtres n'en deviendront pas meilleurs.

SAINT-QUENTIN.

Mais on deviendra peut-être plus indulgent, quand on verra les meilleurs maîtres tomber dans des fautes d'écoliers.

DIDEROT.

Voilà pourtant un, deux, trois morceaux qui, je l'espère, trouveront grâce à vos yeux.

SAINT-QUENTIN.

Quels sont-ils?... Mais non, ne me les nommez pas, je ne veux pas les connaître; ce sont des mauvaises et non des bonnes choses que je cherche.

DIDEROT.

Ce sont ces petits La Grenée.

LA GRENÉE L'AINÉ.

SAINT-QUENTIN.

Mais oui, ils ne sont pas mal. Il y a peu de chose à reprendre dans sa *Diane et Endymion* (9) et sa *Fidélité* (10). Peut-être on en pourrait trouver les têtes trop grosses, ce qui rend ces figures trop courtes ; elles ne sont pas non plus d'un bel ovale. *Armide désespérée de n'avoir pu se venger de Renaud* [1] (6) est assez bien composée, et c'est la mieux coloriée de ce maître, quoique fort inférieur en ce point au dernier Salon. Je vous prie de m'apprendre l'âge des figures principales ; ont-elles beaucoup plus de douze ans? Je ne le crois pas. Cependant l'une est un jeune homme qui n'en a guère moins de vingt ; il est beau, mais il a de la vigueur et paraît en avoir bien davantage. Au reste, l'artiste a craint de dessiner les pieds de ses chevaux, car il les a cachés sans besoin. Et d'ailleurs des chairs toutes peintes de réminiscence, nulle variété de ton...

DIDEROT.

Monsieur Saint-Quentin...

SAINT-QUENTIN.

La nature a plus de finesse.

DIDEROT.

Monsieur Saint-Quentin...

SAINT-QUENTIN.

Elle dégrade mieux. Cela ressemble à un camaïeu rouge. Ce n'est pas ainsi que faisait Van Dyck.

DIDEROT.

Mais qui est-ce qui a peint comme Van Dyck?

SAINT-QUENTIN.

Cette Diane, cet Endymion que vous m'avez cités comme deux belles choses...

DIDEROT.

Elles ne le sont pas, croyez-vous?

1. Ce tableau appartenait à M. le chevalier de Luxembourg.

SAINT-QUENTIN.

Elles sont abominables de composition ; une carnation de pain d'épice ; même couleur d'homme et de femme ; même modèle dont on a fait deux pendants. Et cet *Amour qui console Psyché* [1] (12) vaut-il beaucoup mieux? Cet homme se plaît à faire des carnations de cuir bouilli. Et cela, c'est l'Amour? Et cela, c'est cette Psyché si jeune et si fraîche? On s'attend à des contours élégants ; rien de cela ; le dessin est pauvre et sans goût... Mais j'entends du bruit. C'est la reine qui vient au Salon ; retirons-nous. »

AMÉDÉE VAN LOO.

En nous en allant, je lui fis quelques questions sur le professeur Van Loo. Il ne me dit rien, mais il se mit à rire sur la *Toilette d'une sultane* [2] (15), sur la *Sultane servie par des eunuques noirs et des eunuques blancs* [3] (16), sur la *Sultane qui commande des ouvrages aux odalisques* [4] (17), sur la *Fête champêtre donnée par les odalisques en présence du sultan et de la sultane* [5] (18). Au lieu de me répondre, il se mit à rire plus haut, et nous renvoyâmes notre séance au lendemain.

Ma première envie fut de manquer au rendez-vous. En général la critique me déplaît, elle suppose si peu de talent! Cependant je me ravisai ; je pensai qu'en réduisant à la moitié, aux trois quarts le mal qu'il disait de nos artistes, je pourrais recueillir quelques bonnes observations qui lui échappaient, ou qu'opposant des éloges mérités ou non mérités aux flots amers de sa bile, j'aurais du moins, sans qu'il s'en aperçût, l'avantage de lui rendre son rôle pénible. Ainsi je vainquis ma répugnance et je retournai au Salon, où il m'avait précédé. Il avait l'air triomphant, et autant il remarquait d'imperfection dans les compositions d'autrui, autant il paraisait transporter de beautés dans les siennes ; avec un peu d'adulation

1. Ce tableau appartenait à M. le comte de Merle.
2. Tableau de 12 pieds de large sur 10 pieds de haut.
3. Tableau de 15 pieds de large sur 10 pieds de haut.
4. Tableau de 10 pieds de haut sur 10 pieds de large.
5. Tableau de 15 pieds de large sur 10 pieds de haut. Tous ces tableaux de Van Loo étaient pour le roi et destinés à être exécutés en tapisserie.

et de finesse, je crois qu'il m'aurait avoué, avec le plus de modestie qu'il aurait pu, qu'à tout prendre ses ouvrages n'étaient pas inférieurs à ceux sur lesquels on s'extasiait ici.

«Eh bien, monsieur de Saint-Quentin, lui dis-je, êtes-vous aujourd'hui aussi méchant qu'hier?

SAINT-QUENTIN.

Est-ce être méchant que d'être juste?

DIDEROT.

Dites la vérité : si vos juges avaient été moins sévères avec vous, vous l'auriez été moins avec eux.

SAINT-QUENTIN.

Je ne sais, mais ou j'aurais parlé comme je pense, ou je me serais tu.

LÉPICIÉ.

DIDEROT.

Quelle sera votre première victime?

SAINT-QUENTIN.

Ce sera, si vous voulez, cette *Vierge* si mal élevée[1].

DIDEROT.

Mal élevée! et pourquoi? Cette composition est dans le style familier; c'est tout bonnement une mère qui apprend à lire à sa fille.

SAINT-QUENTIN.

Ah! ah! ce n'est donc pas une sainte Anne, ce n'est pas la mère d'un Dieu, ce n'est pas un saint Joachim; tous ces personnages ne sont pas d'origine céleste?

DIDEROT.

Mais quelle dignité pouvait-on leur donner?

SAINT-QUENTIN.

Je me suis trompé; j'ai cru que d'une sainte famille il ne fallait pas faire des êtres communs. Passons donc au faire. Le dessin vous en paraît-il excellent? La composition montre-t-elle quelque génie? Le fond en est-il piquant? La couleur n'a-t-elle

1. L'*Éducation de la Vierge*. Tableau de 6 pieds sur 4 pieds; n° 19.

rien de fade? Et le peintre n'a-t-il pas tenu ses fenêtres ouvertes pour ménager une entrée à ses nuages?

DIDEROT.

Mais il me semble qu'en général il est vrai que sa touche est légère, spirituelle et qu'elle tient beaucoup de la couleur argentine de Teniers.

SAINT-QUENTIN.

Et pour ne rien laisser désirer à son éloge, ajoutez qu'il est harmonieux et coloriste, que ses masses ne sont ni trop lumineuses ni trop blanches, que tout est d'accord et nous tient dans un doux repos, et que personne ne sait mieux observer les nuances particulières qui arrondissent les objets. Ah! les amis, les amis! Moi, je n'entends rien à ces ménagements; je dis ma pensée sans tourner, et lorsque je vois le *Duc de Chartres regardant son enfant*[1], dont il tient le rideau levé, je dis : « Et c'est l'intérêt d'un père? Et ce sont les larmes que sa tendresse fait couler de ses yeux? Non, cela est froidement composé, cela est mal dessiné, cela ne ressemble ni au prince ni au père. » Au reste, la palette du peintre était furieusement chargée de laque.

Voilà un *Atelier de menuisier*[2] (21) dont la composition me plaît; cela est dans la vérité. Je vois qu'il travaille d'après nature; l'effet en est piquant. Je me serais seulement bien gardé de mettre cet ouvrier en linge blanc.

DIDEROT.

Cette observation est minitieuse.

SAINT-QUENTIN.

Est-ce qu'on en fait d'autres sur les beaux-arts? Un chef-d'œuvre ne diffère presque en rien d'une belle composition que par des minuties. J'aurais fait le contraire; ma figure en aurait été rejetée plus en arrière. Elle est trop saillante pour le plan qu'elle occupe; il y a trop peu d'espace entre elle et les autres figures. Sa pose est vraie, mais elle est mal choisie. Et puis toujours une couleur fade et farineuse; jamais il ne se corrigera de ce défaut. Son dessin n'est pas merveilleux. Je trouve à son n° 22 (*les Accords*[3]) de l'expression et plus

1. *Le duc de Valois au berceau*, n° 20. Tableau peint sur bois; de 18 pouces sur 15 pouces.

2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds de haut.

3. Tableau ovale de 1 pied 10 pouces de large sur 1 pied 6 pouces de haut.

de correction. Il y a des plis qui sont bien touchés et d'une couleur assez vraie; mais n'en déplaise à M. Cochin, cela est bien loin de Teniers. Que ne fait-il comme Le Prince? On dit de ses tableaux qu'ils ressemblent à des Ruysdaël; je n'en suis point surpris; c'est qu'il en a de fort beaux et qu'il les regarde souvent.

Ah! voici encore un Lépicié; c'est (23) l'*Intérieur d'une douane*[1] fait entièrement d'après nature. La principale figure est un portrait, celui du peintre. Encore s'il y avait de la ressemblance et de la vérité! Il a placé sa tête sur les épaules d'un autre. Ce morceau n'a pas le droit de me plaire, et je ne crois pas qu'il captive aucun amateur; cependant on en fait grand bruit. Il y a réuni, dit-on, tous les talents qu'on lui connaît : composition naturelle et ingénieuse, dessin correct et fin, couleur lumineuse et vraie, accord harmonieux. Ainsi soit-il!

DIDEROT.

C'est la raison pour laquelle vous le louez?

SAINT-QUENTIN.

Cela se peut. On ne risque rien quand on médit, on est un sot quand on loue mal à propos. Mais je vous trouve plaisant, vous qui trouvez, avec votre mine hypocrite, autant de plaisir à entendre des méchancetés que moi à vous les dire. Si j'assure du bien de Brenet, par exemple, vous vous moquerez de moi; si j'en parle mal, vous me trouverez caustique.

BRENET.

DIDEROT.

De quel tableau de Brenet parlez-vous?

SAINT-QUENTIN.

De sa *Résurrection* (27)[2]. Quoi qu'en dise M. Naigeon, je ne puis être de son avis. C'est un tableau tout au plus médiocre; il est mal composé et d'une couleur fausse, tout d'une demi-teinte sans effet, sans oppositions. Est-ce là la couleur éclatante

1. Tableau de 5 pieds de large sur 3 pieds de haut.

2. Tableau de 9 pieds 10 pouces de haut sur 6 pieds de large; il devait être placé dans l'église de Montreuil, près de Versailles.

et lumineuse d'un Dieu qui sort de son tombeau vainqueur de la mort et du péché?

Cependant cela est bien dessiné. La tête du Christ n'est pas belle et n'a rien de la dignité du personnage. En tout, cet artiste est fort inférieur au Salon précédent, et son *Assomption* (25), son *Saint Pierre et saint Paul*[1] (26) sont fort inférieurs à sa *Résurrection*.

DIDEROT.

Cochin a fait sur ce dernier une réflexion qui m'a paru juste : c'est que le Christ a l'air de s'élancer. Il croit que des jambes qui suivraient négligemment le corps et s'élèveraient sans effort feraient beaucoup mieux.

SAINT-QUENTIN.

Cela est juste. Quand un effet est surnaturel, il faut lui laisser ce qu'il a de merveilleux.

Voici un *Caïus Furius Cressinus*[2] (28). Tableau médiocre; toutes les têtes ressemblantes et d'un caractère si pauvre, si mesquin! On les a faites d'après un même modèle. Je le pardonnerais à un élève; mais à M. Brenet, à un homme fait et très-fait! Des figures sans élégance, courtes et lourdes de dessin ; il leur manque au moins une tête et demie.

DIDEROT.

Une tête et demie!

SAINT-QUENTIN.

Du moins une demi-tête. Ah! cet ouvrage n'est pas d'un artiste à prétention!

DIDEROT.

Où avez-vous pris que Brenet a quelque prétention? C'est un bon diable et qui fait de son mieux.

SAINT-QUENTIN.

Je sais ce que je dis et j'en crois à sa narine crispée.

DIDEROT.

Il a paru se surpasser il y a deux ans.

1. Ces deux tableaux, de 9 pieds de haut sur 4 pieds 10 pouces de large, ordonnés par le roi, étaient destinés à être placés dans l'église de Saint-Jacques, à Compiègne.

2. Tableau de 3 pieds de haut sur 5 pieds de large.

SAINT-QUENTIN.

Grâce aux croûtes qui l'entouraient. Son tableau est ordinairement relevé par de plus mauvais.

DIDEROT.

J'aime Brenet et je vous demande grâce pour lui; il la méritera peut-être un jour.

CHARDIN.

SAINT-QUENTIN.

Voilà des *Études*[1] (29) de Chardin qui ont de la sensibilité, la couleur en est un peu maniérée. En général, j'aime mieux ses tableaux de genre.

DIDEROT.

Pourquoi passez-vous si vite?

VERNET.

SAINT-QUENTIN.

C'est que j'enrage. Voyez-vous ce *Paysage montueux avec ce commencement d'orage*[2] (30) ? Le voyez-vous?

DIDEROT.

Eh bien! qu'est-ce qu'il y a à dire? Rien.

SAINT-QUENTIN.

Et vraiment non, il n'y a rien à dire, c'est ce qui me désole. Je ne pourrai donc pas me venger d'un homme faux qui s'est montré mon plus cruel ennemi? Il faut, malgré moi, que j'en dise du bien. Celui qui montre la *Construction d'un grand chemin* (31) est un peu violâtre; ses chevaux sont mauvais, mal dessinés, d'une autre espèce d'animaux; mais les *Abords de cette foire*[3], plus je les regarde, plus ils me plaisent. Peu s'en faut que ces tableaux ne soient comparables à ceux qu'il a faits en

1. Trois têtes d'étude au pastel.

2. Tableau de 8 pieds de large sur 5 pieds de haut, appartenant à milord Schelburn.

3. Ce tableau et le précédent, sous le même numéro, avaient chacun 5 pieds de large sur 3 pieds de haut.

Italie; s'ils leur sont inférieurs, c'est qu'alors il copiait la nature et qu'aujourd'hui il copie sa chambre.

DIDEROT.

Mais il me semble que Vernet n'a pas trop à se louer de vous.

SAINT-QUENTIN.

Je suis bien loin d'avoir à me louer de lui. Si vous saviez le mal qu'il m'a fait! Il m'a cassé le cou. Quand je le consultai sur mes tableaux, il n'avait qu'à me dire, car je sais entendre la vérité : « Cela est mauvais, je ne présenterais pas cela; vous vous exposerez à un refus... » J'aurais suivi son conseil et je l'aurais embrassé. Mais me trahir! mais m'immoler à des plaisanteries! C'est que cet homme, habile d'ailleurs, est sans caractère, et que, pour me distraire de son mauvais procédé, il faut que je m'arrête sur une belle chose.

LE PRINCE.

DIDEROT.

Sur l'*Avare*[1] de Le Prince?

SAINT-QUENTIN.

La couleur en est charmante; cela est très-harmonieux. La tête de l'avare est d'un beau caractère, d'une touche fine et gracieuse, et ses ajustements sont tous d'un excellent goût. Quoiqu'on ne puisse compter ce morceau parmi les capitaux, il fera beaucoup d'honneur au peintre.

DIDEROT.

Et son *Jaloux*[2] donc?

SAINT-QUENTIN.

Il n'est pas à beaucoup près aussi bien; l'effet en est monotone. A la vérité, ses figures sont gracieuses et bien dessinées, et son tableau en tout aurait été plus piquant s'il l'eût voulu. Mais est-on toujours en train? N'a-t-on point de caprice? Ne finit-on jamais mal ce qu'on a bien préparé?

1. N° 34. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large, appartenant à M. Bergeret, honoraire-amateur de l'Académie.

2. N° 35. Tableau de 3 pieds de large sur 2 pieds 4 pouces.

DIDEROT.

Et son *Nécromancien*[1]?

SAINT-QUENTIN.

Divin, divin; la tête m'en tourne; c'est encore à désoler; c'est la couleur la plus séduisante. Et sa petite femme, voyez donc sa mine! En concevez-vous une plus gracieuse? Il n'y a que sa *Dormeuse* d'il y a deux ans que je lui préférasse; tout y était, composition, dessin, expression, caractère; elle avait l'air de fermer les yeux, mais elle était heureuse de son sommeil; elle n'aurait point été fâchée qu'on la réveillât. Il est bien étonnant que Le Prince n'ait pas donné à son *Nécromancien* un plus beau caractère; si ce tableau m'appartenait, il ne laisserait pas cette petite tache dans un si bel ouvrage. Il y a encore *l'Extérieur d'un cabaret de village*[2] (37); il y a des paysans placés les uns au-dessous des autres; autant de compositions charmantes, et les petites figures peintes avec esprit, peut-être avec trop d'éclat. N'oublions pas ces *Paysages* (41), qui ne le cèdent point aux autres; on ne peut rien de plus harmonieux, quoique moins fini que les précédents. Ces ciels sont trop bleus, l'artiste les a peints d'après Ruysdaël. Le Prince tient sans contredit le premier rang : c'est un très-habile homme. Mais revenons sur nos pas; peut-être avons-nous oublié quelques-unes de ses compositions; arrêtons-nous devant cette *Vue d'après nature*[3] (33).

DIDEROT.

Peinte dans l'antichambre de Le Prince?

SAINT-QUENTIN.

Vous l'avez dit. S'il n'avait pas mieux fait il y a deux ans, cela serait passable. Ses petits tableaux sont supérieurs. Cependant il affecte à présent une manière de traiter les ciels; je lui conseille de revenir à celle qu'il a quittée; la nature du ciel n'est pas ordinairement anguleuse. Il faut bien étudier les Flamands, mais tout n'en est pas bon à imiter. Le Prince est dans la vraie route, il ne risque qu'à s'égarer en tâchant de faire mieux. Pourquoi se tourmenter? Que cherche-t-il? Je cause

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large. — Ce tableau et le précédent appartenaient à M. le marquis de Poyanne.

2. Tableau de 2 pieds de large sur 18 pouces de haut; appartenant à Madame Adélaïde.

3. Tableau de 5 pieds 6 pouces de large sur 4 pieds 6 pouces de haut.

avec franchise avec lui, parce qu'il est trop au-dessus de la critique pour s'en offenser. En général, remarquez bien nos artistes : ce sont ceux qui sont les plus prompts à se fâcher qui en ont moins le droit.

DROUAIS.

DIDEROT.

Voici le *Portrait de M. et de Mme la comtesse d'Artois*[1]. Monsieur est en pied et en grand habit de l'ordre. Le beau sujet! Quelle vérité d'étoffes! Des gazes, des dentelles, des broderies, des draperies, tous ornements qui, traités d'après nature, pouvaient être du meilleur goût et du plus bel effet.

SAINT-QUENTIN.

Au lieu de ces ressources, qu'il a entièrement négligées, il a posé sa figure dans une attitude gênée, sans grâce, sans mouvement. Cela est dessiné comme un écolier, et ce qui doit surprendre de lui, c'est qu'il se tire assez bien d'une académie d'après nature; mais tout s'oublie. La couleur de la tête est blafarde et farineuse; sans lui faire injure, l'on peut dire que l'ensemble n'est pas médiocrement mauvais. Les pieds de sa figure sont de quatre pouces trop longs au moins; elle n'a point de ressemblance. Pour Mme la comtesse d'Artois, il l'a faite pire, et il faut être bien sot ou bien courageux pour exposer cela. *Madame Clotilde* (44) est un peu plus ressemblante, si ce n'était que sa bouche rit et que le reste pleure. Mais en voilà assez; la meilleure critique qu'on en ferait, ce serait de n'en rien dire.

MILLET FRANCISQUE.

DIDEROT.

Et Millet Francisque?

SAINT-QUENTIN.

Deux Paysages (47); au pont Notre-Dame. Je vous dis cela à voix basse, j'ai bien assez d'ennemis.

1. Le portrait de Monsieur (42), sur une toile de 7 pieds 5 pouces de haut et de 5 pieds 3 pouces de large, est aujourd'hui à Versailles sous le n° 3974. Le portrait de Mme la comtesse (43) était un buste de forme ovale. Le portrait 3975 du Musée de Versailles peut être une copie du tableau de Drouais. Celui de Madame Clotilde, actuellement au même Musée, y porte le n° 3902.

MACHY.

DIDEROT.

Et Machy?

SAINT-QUENTIN.

Cette *Vue* d'après nature *de la nouvelle Monnaie*[1] (48), ne voyez-vous pas, sans que je vous en avertisse, que cela est maigre, sans effet et d'une petite manière? Cependant elle est correcte et bien en perspective. Il y a une douzaine d'années qu'il faisait mieux. Trois choses lui seraient nécessaires : faire un tour d'Italie, ne pas abandonner la détrempe et donner ses figures à peindre à quelqu'un qui s'en acquittât mieux. Je me rappellerai toujours avec plaisir les ouvrages qu'ils ont peints à frais communs, Loutherbourg et lui ; c'étaient des compositions charmantes, et cette association avait triplé les forces de Machy.

BELLENGÉ

DIDEROT.

Et Bellengé[2]?

SAINT-QUENTIN.

A brûler devant le plus mauvais Van Huysum.

GUÉRIN.

DIDEROT.

Et Guérin?

SAINT-QUENTIN.

Son *Lever* et son *Coucher du soleil* (69)[3] sont de jolies choses.

ROBERT.

Ah! monsieur Robert, que ce *Décintrement du pont de*

1. Tableau de 2 pieds 5 pouces de large sur 1 pied 9 pouces de haut.
2. N° 68; un *Tableau de fleurs*.
3. Ces deux tableaux, ovales, avaient chacun 2 pieds de haut sur 2 pieds 7 pouces de large.

Neuilly[1] (70) est pauvre, mal colorié, sans effet! Les mauvaises figures! Vous destinez là un beau cadeau à M. de Trudaine! Vos *Bestiaux qui passent entre des ruines*[2] (71) sont un peu meilleurs; j'en excepte cependant les figures, qui ne sont pas des chefs-d'œuvre. Mais, Robert, il y a si longtemps que vous faites des ébauches, ne pourriez-vous faire un tableau fini?

TARAVAL.

DIDEROT.

Et cette *Assomption de la Vierge*[3] (77) de Taraval?

SAINT-QUENTIN.

Sujet rebattu et qu'il fallait abandonner ou dont il fallait tirer meilleur parti. Cela est sans effet, mal composé et mal colorié.

DIDEROT.

Et Cochin ajoute qu'il n'est pas assez fait, qu'il y a des parties de draperies sans souplesse et toutes plates, un ton jaune qui sent la manière, et des incorrections de dessin qui achèvent de gâter le tout. La figure de la Vierge ne paraît pas bien ensemble sous son vêtement, et le contour inférieur du corps paraît rentrer en dedans pour aller s'attacher aux cuisses. Dans sa *Sainte Famille* (78), la position des jambes est désagréable et paraît forcée.

SAINT-QUENTIN.

Cet artiste s'achemine à grands pas, et encore une douzaine d'années, je l'attends au pont...

HUET.

Demandez à M. Phelipot de vous introduire dans la galerie d'Apollon; là, vous verrez le tableau de réception de Huet. Le sujet n'en est pas fort important : ce ne sont ni des dieux, ni des déesses, mais c'est un gros chien franchissant une barrière et semant la terreur parmi des chiens plus petits. L'action est

1. Tableau de 7 pieds de largeur; appartenait à M. de Trudaine.
2. Ce morceau de 7 pieds de haut sur 3 pieds 6 pouces de large appartenait à M. de Frouville.
3. Tableau de 10 pieds sur 7, pour l'église de Saint-Louis, rue Saint-Antoine.

charmante et la composition d'une grande vérité; tous les charmes de l'art sont réunis; c'est un morceau inappréciable. La plupart des artistes de ce genre ne lui vont pas à la cheville du pied.

DIDEROT.

Vous n'en exceptez pas Oudry?

SAINT-QUENTIN.

Je n'en excepte pas Oudry. Mais il serait bon de savoir comment Huet a fait une chose excellente après en avoir fait de si pauvres; on ne sait pas comment ce morceau et les précédents sont sortis d'un même pinceau. Il a quitté les animaux, il s'est jeté à corps perdu dans l'histoire et le paysage; il s'est gâté. Devineriez-vous d'après quel maître il fait ses études? D'après Boucher; c'est-à-dire qu'il a pris pour modèle un peintre inimitable même dans ses défauts et qui n'a jamais fait que de mauvaises copies. Il peint à présent d'une couleur âcre, rouge, sauvage et barbare; il n'a plus de dessin.

Mademoiselle VALLAYER.

DIDEROT.

Ah! voici une femme; peut-être serez-vous un peu plus galant avec elle.

SAINT-QUENTIN.

Il ne m'en coûtera rien. Je suis très-satisfait de ses *Fruits* (98), de son *Urne* et de son *Homard*[1], elle se soutient, elle a de la vérité. Je n'aime pas son genre; mais cela ne m'empêche pas d'être juste et d'envoyer M. Bellengé à ses leçons.

CLÉRISSEAU[2].

Quant à ces *Compositions d'architecture dans le style ancien* (91), elles sont à gouache et d'une couleur terreuse; la touche en est lourde et sans esprit. Cet homme gonflé de son mérite

1. Tableau de 6 pieds sur 4; appartenait à M. Montullé, associé libre de l'Académie.

2. Charles-Louis Clérisseau, peintre et architecte, né à Paris en 1722, académicien en 1769, mort à Auteuil, le 19 janvier 1820. Il a travaillé avec de Machy; il y a de ses dessins au Louvre et au musée d'Orléans.

n'a jamais rien fait d'après nature. A sa place, je dessinerais et je copierais d'excellents tableaux; il apprendrait, car c'est ainsi que Le Prince et d'autres ont appris.

BEAUFORT.

DIDEROT.

Et cette *Incrédulité de saint Thomas*[1] (103), n'est-elle pas ingénieusement composée? Ses têtes n'en sont-elles pas belles?

SAINT-QUENTIN.

Oui-dà, cela est assez joli; ordinairement il ne fait pas si bien. Sa petite *Madeleine au désert*[2] (104) n'est pas une merveille, mais elle est fort supérieure à celle de La Grenée. Je laisse ses deux *Femmes grecques*[3] (105) à louer à ceux qui en ont la manie.

DIDEROT.

Ce n'est pas trop la vôtre.

SAINT-QUENTIN.

Non, pour aujourd'hui.

JOLLAIN.

DIDEROT.

Et Jollain?

SAINT-QUENTIN.

Qu'il accompagne M. Bellengé.

DIDEROT.

Et Pérignon?

PÉRIGNON[4].

SAINT-QUENTIN.

Pérignon est du commun des martyrs. Il peint à gouache; cela n'est pas absolument sans mérite, mais de tout ce mérite-là

1. Tableau de 17 pouces sur 14 pouces.
2. Tableau de 20 pouces sur 17 pouces.
3. Tableau de 15 pouces sur 12.
4. Nicolas Pérignon, né à Nancy en 1726, académicien en 1774, mort à Pau en 1782. Il a gravé.

on ne peut composer un académicien. Sa couleur est fade, sa touche est maigre, ses figures trop allongées et d'une carnation, d'un dessin mou et pauvre de contour. Je ne lui conseillerais pas de tenter quelques grandes compositions, sous peine de se rompre le cou. Le suivant en vaut bien un autre.

DIDEROT.

Duplessis?

DUPLESSIS.

SAINT-QUENTIN.

Il est vrai, mais il n'est pas sans reproche. *Le portrait d'Allegrain*[1] (127), sculpteur du roi, est une chose admirable pour la tête et la ressemblance; mais un seul défaut dépare toute sa composition : c'est son froid. Au lieu de le faire violâtre, pourquoi ne lui avoir pas donné une autre couleur? Je ne comprends pas cette bévue de la part d'un aussi habile homme. Ses autres portraits sont de toute beauté; *M. l'abbé de Véri*[2] (125) d'une ressemblance incroyable; mais, disons tout, cette main du *chevalier Gluck*[3] (126) n'est pas digne de lui.

DURAMEAU.

DIDEROT.

La *Cérès* ou *l'Été* de Durameau[4] (129) ne remplit-elle pas bien sa toile? Le coloris n'en est-il pas harmonieux et suave; la composition ingénieuse, de grand caractère et bien de plafond; les têtes de femmes belles, nobles, bien dessinées et bien peintes?

SAINT-QUENTIN.

Fi! allez vous coucher, insigne flagorneur. *Cérès et ses compagnes implorent le Soleil et attendent pour moissonner que l'astre, entrant dans le signe de la Vierge, leur en donne le conseil. La Canicule vomit des vapeurs enflammées et pestilentielles; les Zéphyrs, par leurs douces haleines, tempèrent son*

1. Tableau de 2 pieds 10 pouces sur 2 pieds 3 pouces.
2. Tableau de 2 pieds sur 1 pied 8 pouces.
3. Tableau de 3 pieds 2 pouces sur 2 pieds 6 pouces.
4. Tableau de 18 pieds de large sur 9 pieds 6 pouces de haut; morceau de réception de l'auteur. Il est toujours dans la galerie d'Apollon, partie latérale à gauche, pour laquelle il était destiné.

ardeur et purifient l'air. Cette composition n'a rien de merveilleux que sa singularité. Le peintre a furieusement tiré à l'économie des figures; le petit nombre qu'il en a jeté est mal dessiné; elles n'ont pas de cheveux, ornement de tête dont il est difficile de les priver; d'ailleurs point d'expression, point de caractère, couleur d'omelette, et d'un fade!...

Son *Plafond d'Opéra* est beaucoup mieux, quoique à la détrempe; c'est qu'il marie fort bien la détrempe avec son teinturier.

Son *Bélisaire*[1] (130) est mauvais et d'une couleur blanchâtre, comme si on avait peint les objets au clair de lune; sa couleur est lourde, gâcheuse et sale. Le jeune Justinien et la femme de Bélisaire ont un même caractère de tête. Ce Salon ne fera pas honneur à Durameau; il s'en consolera avec beaucoup d'autres... Mais j'en ai suffisamment, et cela commence à m'ennuyer.

DIDEROT.

Je vous croyais en fonds.

LA GRENÉE LE JEUNE.

SAINT-QUENTIN.

Faisons donc encore un effort. Éole a déchaîné les vents, les montagnes sont couvertes de neige, les fleuves sont glacés, la végétation est suspendue : voilà l'*Hiver*[2] (132) de La Grenée. Cela n'est pas assez bien composé; le premier coup d'œil en impose; mais, à l'examen, il faut en rabattre. On ne s'est pas même servi de modèles; cependant il ne fallait pas s'épargner des études pour un morceau de réception.

Quant à *l'Homme placé entre le vice et la vertu*[3] (133) mauvais, mauvais, mal composé, pitoyablement dessiné; à oublier dans l'atelier.

Ses *Esquisses* sur papier bleu rehaussées de blanc sont fort bien.

1. Tableau de 2 pieds 5 pouces de haut sur 2 pieds 2 pouces de large, appartenant à M. le comte d'Angivillier, directeur et ordonnateur général des bâtiments du roi.

2. Tableau de 18 pieds de large sur 9 pieds 6 pouces de haut, destiné à orner la galerie d'Apollon. — S'y trouve encore; partie latérale à gauche.

3. Tableau de 17 pouces de haut sur 20 pouces de large.

MONNET.

DIDEROT.

Et Monnet?

SAINT-QUENTIN.

Monnet, toujours agréé et jamais reçu... *Borée* et *Orythie*[1] (143), dessus de porte pour le roi; deux belles et bonnes croûtes, ce qu'il y a de plus mauvais en histoire.

De petits *Dessins* un peu mieux, mais fort médiocres.

RENOU.

DIDEROT.

Et Renou?

SAINT-QUENTIN.

La Présentation au Temple[2] (145) et *l'Annonciation*[3] (146) de Renou, mauvais rêve après un trop bon souper. L'ange est fiché comme un piquet et d'une longueur démesurée; il est raide à faire plaisir. Ce serait à n'en point finir s'il fallait faire une énumération de toutes les sottises...

CARESME.

DIDEROT.

Et Caresme?

SAINT-QUENTIN.

La nymphe Menthe métamorphosée[4] (148), tableau pour le roi. Tant pis pour lui. Cette Proserpine assise sur son char est singulièrement agencée; le char est sans goût et d'une mauvaise forme. Ce peintre a quelque idée de couleur, mais il dessine comme un fiacre. Son tableau est sans harmonie. Sa Proserpine est faite d'après une vieille femme grasse, molle et étalant des formes désagréables. Sa nymphe est passable.

1. Dessus de porte de 6 pieds de large sur 2 pieds 9 pouces de haut.

2. Tableau de 10 pieds de haut sur 5 pieds de large; destiné à décorer la chapelle de la congrégation de Saint-Germain-en-Laye.

3. Tableau de 10 pieds de haut sur 5 de large; destiné à décorer la chapelle de la congrégation de Saint-Germain-en-Laye.

4. Tableau de 4 pieds 9 pouces de large sur 4 pieds 5 pouces de haut; est destiné pour le Nouveau Trianon.

BOUNIEU.

SAINT-QUENTIN.

Bounieu, petit peintre pour tableau; c'est M. le Chevalier qui l'apporta à l'Académie. Sa manière est maigre, son style pauvre, sa composition insipide, sa couleur sale et noire, ses tableaux sans génie, quoiqu'il s'épuise sur la nature. Son *Pan lié par des nymphes* (158) est beaucoup mieux; il est assez piquant d'effet.

HALL.

SAINT-QUENTIN.

Hall, agréé, a fait le *Portrait de Robert*[1] (170); il est d'une ressemblance étonnante, superbe, grand comme nature, d'une manière large, d'une couleur vraie. Et puis venez me dire que je vois tout en noir! Son portrait, à lui, ne ressemble pas moins. Celui de l'*abbé de Saint-Non*[2] est charmant, touché en peintre d'histoire; rien du petit de la miniature.

MARTIN.

SAINT-QUENTIN.

Martin a été agréé pour des tableaux qu'il n'a pas faits. Peintre médiocre. Sa *Madeleine mourante*[3] (173) et sa *Famille espagnole*[4] (174) sont sans dessin et sans couleur.

AUBRY.

SAINT-QUENTIN.

L'Amour paternel[5] (175), tableau travaillé scrupuleusement d'après nature. La composition m'en a plu; la couleur en est suave et sans manière. Je lui sais gré d'avoir adopté ce genre

1. Le peintre Hubert Robert. Tableau en pastel de 2 pieds sur 1 pied 8 pouces.
2. L'abbé de Saint-Non, graveur et protecteur de Robert.
3. Tableau de 8 pieds sur 5 pieds.
4. Tableau de 3 pieds 8 pouces de large sur 3 pieds de haut.
5. Tableau de 3 pieds sur 2 pieds 6 pouces, appartenant à M. le comte d'Angivillier.

moral, qui lui a très-bien réussi. Il sait dessiner une académie; la preuve, c'est le nombre de médailles qu'il a remportées. La *Bonne femme qui tire des cartes*[1] (176) est un très-bon tableau: la *Bergère des Alpes*[2] (177) est charmante; le *Petit garçon qui demande pardon à sa mère*[3] (178), délicieux.

ROBIN[4].

SAINT-QUENTIN.

181. *La Fureur d'Atys*[5], mal ordonné, d'une couleur singulière et fausse; la nature n'a sûrement pas été consultée. Il faudrait renvoyer cet artiste pour cinq à six ans à l'Académie; il ferait de bonnes études d'après le modèle, puis il reviendrait à la palette, car enfin il faut savoir lire avant que de lire.

182. *Les Enfants de M. le maréchal de Mouchy jouant avec des raisins*[6], mauvais, mauvais; pont Notre-Dame à ne pas trouver un acquéreur... Mais... mais j'en ai suffisamment : je n'y tiens plus. Adieu.

DIDEROT.

Encore un mot.

SAINT-QUENTIN.

Non; ceux dont je n'ai point parlé me sauront gré du silence... »

Là-dessus, mon homme s'est enfui et je n'ai jamais pu le rejoindre.

1. Tableau de 3 pieds sur 2 pieds 6 pouces.
2. Tableau de 2 pieds de large sur 18 pouces de haut.
3. Petit tableau ovale, appartenant à M. l'abbé de Breteuil.
4. J.-B.-Cl. Robin, agréé en 1772.
5. Tableau de 15 pieds de large sur 10 pieds de haut.
6. Tableau de 4 pieds 6 pouces de large sur 3 pieds 3 pouces de haut, destiné pour le cabinet de Mme la maréchale.

SALON DE 1781

Publié en 1857.

SALON DE 1781

A MON AMI MONSIEUR GRIMM

PEINTURE.

VIEN.

1. BRISÉIS EMMENÉE DE LA TENTE D'ACHILLE[1].

(Tableau pour le roi.) — Ce tableau est assez bien ordonné, quoique au premier plan il y ait peu de mouvement et de contraste entre les figures. Toutes les têtes sont muettes et sans expression ; nul intérêt. Le ton est local ; mais point d'effet ; celui où l'horizon se termine est trop vigoureux relativement au ton du premier plan ; les parties de masses ne sont point assez franches. Les deux principales figures, Achille et Briséis, sont plates et mal d'aplomb ; si vous les coudoyez un peu rudement vous les jetterez à terre ; nulle flexibilité dans l'emmanchement des pieds ; ils ne servent qu'à soutenir les figures debout. Le dessin est exact, mais raide. Briséis est bien la plus maussade figure qu'on puisse imaginer ; elle se laisse saisir sans résistance et sans douleur. Je suis un peu plus content que le public d'Achille, dont personne ne m'a paru entendre l'action, quoiqu'elle soit évidente ; il a la main droite posée sur son casque, la gauche sur le fourreau de son sabre ; il a l'air sévère et penseur : laissera-t-il enlever sa maîtresse, ou mettra-t-il en pièces tous ces envoyés d'Agamemnon? Voilà le sentiment qui

1. Tableau de 13 pieds de large sur 30 pieds de haut.

bouillonne au fond de son cœur, qui agite sa tête: il a le regard tourné vers le ciel. S'il était plus élégant, plus noble, plus fier, il serait très-beau.

Si Vien avait eu quelque chaleur, les envoyés se seraient emparés de Briséis, ils l'auraient entraînée, elle aurait eu la tête et les bras tournés vers Achille. Achille, furieux, aurait eu son sabre à moitié levé et prêt à fondre sur les envoyés d'Agamemnon; ses officiers l'en auraient empêché, ou il en eût été désolé et il aurait enveloppé sa tête dans ses bras pour ne point apercevoir l'action touchante de Briséis. On aurait pu le laisser isolé ou pencher sa tête sur le sein de Patrocle. C'est à cette dernière pensée que le peintre se serait arrêté sans doute, s'il avait eu assez de génie pour concevoir l'Achille d'Homère.

« Les deux hérauts d'Agamemnon (dit le poëte) marchent d'un pas tardif le long du rivage de la mer; ils arrivent enfin aux tentes des Thessaliens. Achille était assis à l'entrée de la sienne; son cœur se serre à leur aspect; eux-mêmes tremblent à sa vue; ils s'arrêtent d'un air respectueux et n'osent lui parler. Lui, trop sûr du motif qui les amène : « Je vous salue, « dit-il, hérauts, ministres de Jupiter et des mortels. Appro- « chez, ce n'est point vous que j'accuse; c'est Agamemnon seul « qui m'outrage, c'est lui qui par vos mains me ravit ma Briséis; « va, Patrocle, conduis hors de ma tente cette jeune captive, « qu'ils l'emmènent... » Il dit. Fidèle à ses ordres, Patrocle amène la belle Briséis, et la remet aux deux hérauts. Ils reprennent leur route; la jeune captive, morne, la tête baissée, marche à regret avec eux. Achille, les yeux baignés de larmes, va, loin de ses guerriers, s'asseoir sur le bord de la mer; là, les regards attachés sur les flots et les bras étendus, il implore la déesse qui lui donna le jour. »

Tout simple qu'il est, ce récit n'offrait-il pas le sujet de deux ou trois tableaux infiniment mieux ordonnés, infiniment plus intéressants que celui de M. Vien?

LA GRENÉE L'AÎNÉ.

2. PRÉPARATIFS DU COMBAT DE PARIS ET DE MÉNÉLAS.

Ce tableau, de 10 pieds carrés, est pour le roi.

Pâris ayant proposé un combat singulier contre Ménélas,

Priam et Agamemnon se réunissent, et, par des sacrifices et des serments, jurent à l'autel de Jupiter d'être fidèles à remplir les conditions du traité par lequel Hélène et toutes ses richesses appartiendront au vainqueur.

Ce tableau m'a paru très-bien composé ; il y a du mouvement et de l'action. L'Agamemnon debout, l'un de ses pieds posés sur une des marches qui conduit à la statue de Jupiter et l'autre sur la marche la plus élevée, est fier ; il tient son sabre d'une main et fait son serment de l'autre. On eût désiré que Priam, au lieu d'appuyer sa main sur son cœur, l'eût aussi étendue ; on croit que son action en eût été mieux caractérisée et que ce n'était pas le moment de contraster les figures. Je ne suis pas de cet avis : Agamemnon s'adresse à Jupiter, Priam à Agamemnon. Le dessin m'a paru exact, mais souvent pauvre et froid. L'effet n'est pas piquant, quoique aimable et doux : la couleur n'a pas la vigueur que l'on désirerait : elle est faible et monotone.

3. ANNIBAL AYANT TROUVÉ LE CORPS DE MARCELLUS PARMI LES MORTS, APRÈS AVOIR PRIS SON ANNEAU, LUI FAIT DONNER LA SÉPULTURE.

Bien composé; couleur pas trop belle, mais aimable; vide d'expression ; du raide dans le dessin ; un tas d'incorrections dans les mains, les pieds et les bras ; effets mal entendus, contre la vérité. Marcellus est porté par des soldats, groupe qui ne jette à terre aucune masse d'ombre ; casque si éclairé que le panache est aussi brillant que les figures ; linge d'une petite manière. Le tout agréable, quoique froid.

4. L'AMOUR DES ARTS CONSOLE LA PEINTURE DES ÉCRITS RIDICULES ET ENVENIMÉS DE SES ENNEMIS[1].

La Peinture est assez dans le caractère : mais pourquoi son corps est-il maigre et sa couleur grise ?

Bien composé, mais vous y verrez des touches sèches.

1. Au marquis de Poyanne.

5. LAÏS[1].

Cette belle courtisane dans Athènes ne l'est pas ici. Vide d'expression, elle lit le billet doux avec indifférence, sans curiosité ni surprise : elle était faite à en recevoir. Elle n'est pas d'une belle nature; il y a des maigreurs; mauvaises têtes. On regarde les compositions de ce maître sans aucune émotion ; le spectateur qui les regarde reste aussi glacé que le peintre qui les a faites.

6. ALCIBIADE REÇU AVEC MÉPRIS DE SA MAITRESSE, PARCE QU'AYANT EU DIX GUERRIERS A COMBATTRE, IL N'AVAIT TRIOMPHÉ QUE DE NEUF[2].

Cet Alcibiade, c'est un benêt à genoux; sa tête froide ne dit rien. Sa maîtresse est maigre et ne sent pas plus que lui. Le dessin et la couleur sont les mêmes partout. La composition n'a que l'agrément du pinceau ; ce pinceau qui va en déclinant n'a plus ni la même force, ni la même vérité, ni la même grâce qu'autrefois.

7. VISITATION DE LA VIERGE[3].

Celui-ci m'a fait plus de plaisir que les précédents; les figures m'ont paru bien posées, mieux dessinées; les plis des draperies plus larges et mieux pincés, et puis beaucoup d'harmonie.

10. SARA, FEMME D'ABRAHAM, N'AYANT POINT D'ENFANTS, PRÉSENTE A CE PATRIARCHE SA SERVANTE AGAR.

Bien composé : des incorrections en plusieurs endroits. Ce froid Abraham reçoit Agar aussi indifféremment que s'il ignorait ce dont il s'agit. Si la présence de Sara le contient, les charmes d'Agar devraient l'émouvoir. Agar, à la vérité, n'est pas jolie, mais les détails sont bien.

1. Au marquis de Poyanne.
2. Au marquis de Poyanne.
3. Ce tableau provenait du cabinet de M. le marquis de Sérant, gouverneur de Mgr le duc d'Angoulême.

8. HERCULE ET OMPHALE[1].

La composition de ce tableau est jolie. Hercule sans expression. Omphale de même, vilaine figure, corps trop caractérisé. Jolis enfants. Ton de couleur sans variété; mais elle est locale et agréable. Paysage froid, mais d'un bon effet.

Il y a encore *plusieurs autres tableaux* (12) de La Grenée l'aîné, tous agréables, mais froids, mais gris, mais secs en bien des endroits.

AMÉDÉE VAN LOO.

13. MADELEINE PÉNITENTE AUX PIEDS DE JÉSUS, CHEZ SIMON LE PHARISIEN[2].

Je crois ce tableau mal dessiné; je m'en rapporte sur ce point à ceux qui en savent là-dessus plus que moi. Et les emmanchements des extrémités ne sont-ils pas mauvais? Cependant il y a dans la composition quelque chose d'agréable.

14. LE PHARISIEN INTERROGEANT JÉSUS-CHRIST[3].

Ce tableau n'est pas meilleur que le précédent.

15. UNE SAINTE FAMILLE[4].

Celui-ci n'est pas mal composé, c'est tout ce qu'on peut en dire : le reste est mauvais, du dernier mauvais.

DOYEN.

19. MARS VAINCU PAR MINERVE[5].

Encore un sujet tiré de l'*Iliade*.

1. Ce tableau appartenait à M. Clos, lieutenant général de la prévôté de l'hôtel.
2. Tableau de forme ovale de 7 pieds 3 pouces de haut sur 4 pieds et demi de large, destiné à décorer la chapelle de Fontainebleau.
3. Même dimension que le précédent, et destiné pour le même endroit.
4. Tableau de 5 pieds 7 pouces de haut sur 4 pieds 2 pouces de large.
5. Tableau de 13 pieds de large sur 10 de haut.

Minerve monte sur le char de Diomède, exerce ses coursiers et fond sur le dieu de la guerre au moment où il immolait le fils d'Ochésius, le gigantesque Périphas, un des héros de l'Étolie. La déesse conduit le javelot du fils de Tydée, l'enfonce dans le flanc de l'immortel et l'en retire abreuvé de sang. Mars pousse un cri de douleur; on croit entendre deux armées qui se chargent et s'égorgent.

Ce tableau blesse les yeux tant il papillote; c'est un amas tumultueux et confus de figures. Quand on a le courage de l'étudier et d'en débrouiller le chaos, on trouve de l'expression dans les têtes, des choses bien rendues et avec sentiment; mais nulle distinction de plans, nulle dégradation entre eux. La couleur est factice. Les chevaux qui traînent le char sont mal dessinés, ils ont le cou aussi long que le corps, la croupe en cerceau et sans mouvement. C'est un mauvais tableau où il y a de très-beaux détails.

« Cette toile découpée d'une certaine manière, disait quelqu'un, on en prendrait volontiers les lambeaux pour l'ouvrage de nos plus grands maîtres. — Ah! répondit un amateur fort instruit, cela est d'autant plus probable que presque toutes les figures qui composent ce tableau sont prises d'après Rubens et Le Brun. »

LÉPICIÉ.

20. PIÉTÉ DE FABIUS DORSO[1].

Pendant le siége du Capitole par les Gaulois, Fabius Dorso, pour ne pas manquer à un sacrifice institué par sa famille, sortit de cette forteresse emportant les choses nécessaires à la cérémonie, et passa au milieu du camp des ennemis pour aller au mont Quirinal; là il sacrifia et retourna au Capitole, après avoir inspiré le respect et l'admiration aux Romains et aux Gaulois. Le retour au Capitole est le moment du tableau.

L'ordonnance de cette composition n'attache point. Les figures placées au premier plan, qu'on ne voit qu'à moitié, semblent estropiées; elles sont d'un ton sans variété, d'une couleur jaune et sale, d'un dessin lourd, d'une mauvaise forme. Dites tant qu'il

1. Tableau de 10 pieds carrés; pour le roi.

vous plaira que la figure principale est bien ensemble, sa draperie bien jetée, sa tête belle et noble, moi, je ne sais si c'est un homme ou une femme; c'est un long manche à balai; rien qui caractérise l'action qui l'occupe; elle porte ses dieux comme si elle les portait d'un appartement dans un autre. Aucune figure qui ait l'ombre de l'expression; les soldats voient sortir ou rentrer Fabius sans émotion, comme s'ils n'étaient pour rien dans cette affaire.

21. UNE RÉSURRECTION[1].

Je ne conçois rien de si pauvre, de si froid, de si misérable que ce tableau. Quand on a vu les *Résurrections* d'une multitude de grands maîtres, fait-on un Christ aussi sec, aussi fluet, aussi ignoble? Est-ce là un Dieu triomphant du péché, de la mort et des enfers? La partie supérieure du côté fuyant est écrasée, le deltoïde est aplati. Et puis de trop petits détails; deux soldats mal groupés, des bras lourds de dessin. On ne sait où se passe la scène, et tout cela peint d'une couleur jaune et terreuse. Cachez cela, monsieur Lépicié.

22. DÉPART D'UN BRACONNIER[2].

La tête du braconnier a du caractère, mais cette manière de faire ne me plaît pas. Les habillements sont du même ton de la tête aux pieds; les sabots dont il est chaussé sont de la même étoffe que l'habit; le petit garçon qu'il tient par la main a le même défaut. Il y a de l'esprit dans la tête de cet enfant. Le chien qui est auprès de lui n'est point naturel ni de ton ni de forme. Cependant ce petit tableau a de l'effet et arrête les yeux. J'oubliais que la main gauche du braconnier est sans forme.

23. UN VIEILLARD LISANT[3].

Rien d'étonnant là-dedans; petite manière de faire; rien de bien terminé qu'un tapis.

1. Tableau cintré de 13 pieds de haut sur 8 pieds 10 pouces de large, qui devait être placé dans le fond du chœur de la cathédrale de Chalon-sur-Saône.
2. Tableau de 2 pieds et demi de haut sur 2 pieds de large.
3. Tableau sur bois de 30 pouces de large sur 13 pouces de haut.

24. LE JEU DE LA FOSSETTE [1].

25. LE JEU DE CARTES [2].

Très-médiocres partout. Peu d'esprit dans les têtes. Habits assez bien.

BRENET.

26. COMBAT DES GRECS ET DES TROYENS SUR LE CORPS DE PATROCLE [3].

Pour le roi.

Pendant le combat des Grecs et des Troyens pour la possession du corps de Patrocle, Achille, couvert de l'égide de Pallas, se montre désarmé sur le bord du camp des Grecs; sa présence et sa voix effrayent les Troyens, qui prennent la fuite. Sujet tiré du XVIII[e] chant de l'*Iliade*.

Ce tableau est sans harmonie; il y a des choses sèches et sans liaison. On serait tenté d'y trouver de l'expression, quoique les têtes soient laides; dans plusieurs figures, les yeux sont prêts à tomber de leurs orbites. Le dessin est vrai, mais pauvre. Il y a des détails soignés. Ce soldat qui tient une énorme masse de pierre élevée au-dessus de sa tête est maniéré.

Dans une critique du Salon en vaudevilles, intitulée *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur sur les tableaux exposés au Salon en 1781* [4], on dit assez plaisamment de ce tableau :

Sur l'air : *De tous les capucins du monde.*

Messieurs, gardez-vous bien de croire
Qu'en abandonnant la victoire
Ces gens de poltrons soient traités;
Si dans leur fureur implacable
Les Troyens sont épouvantés,
C'est qu'Achille est épouvantable.

1. Tableau sur bois de 8 pouces de large sur 10 pouces de haut.
2. Même dimension que le précédent.
3. Tableau de 13 pieds de long sur 10.
4. Par M. R***. C'était un ancien élève de l'Académie.

27. ADOPTION D'ŒDIPE PAR LA REINE DE CORINTHE[1].

Mauvais tableau, point de dessin, point d'expression; mauvaise couleur, draperie de bois. Un peu de composition.

28. FAUSTULE PORTANT RÉMUS ET ROMULUS A SA FEMME LAURENTIA[2].

Pas meilleur que le précédent, excepté des figures pas mal groupées, et voilà tout.

29. JEUNE FILLE HABILLÉE A L'ESPAGNOLE, PRENANT DES FLEURS DANS UN VASE[3].

Du dernier mauvais; toutes les couleurs sont viciées, les draperies lourdes, la figure laide, mal ensemble, mal composée. Passez vite.

LA GRENÉE LE JEUNE.

30. BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST PAR SAINT JEAN[4].

La tête du saint Jean ne m'a pas paru bien belle; le corps m'a semblé trop articulé pour une attitude simple. Le Christ est beau. La couleur du tableau est faible, mais d'accord.

31. NOCES DE CANA[5].

Il y a beaucoup d'harmonie dans ce tableau; la composition en est agréable. Je n'aime pas la figure du Christ; la tête en est commune, la position sans majesté, et les draperies en général d'un mauvais choix.

1. Tableau de 2 pieds 6 pouces de large sur 2 de haut, tiré du cabinet de M***.

2. Tableau de 2 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds de large.

3. Tableau sur bois de 2 pieds de haut sur 1 pied 4 pouces de large.

4. Tableau ovale de 7 pieds de haut sur 4 1/2 de large, destiné pour la chapelle de Fontainebleau.

5. Tableau ovale, pendant du précédent, de 4 pieds 1/2 de large sur 7 de haut, pour la chapelle de Fontainebleau.

32. MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE[1].

Ce tableau est bien dessiné et bien composé; mais les muscles n'en sont-ils pas trop sentis? les figures n'en sont-elles pas maigres dans certaines parties? les visages d'une petite forme? l'effet n'en est-il pas indécis et les jambes trop fortes pour les corps? Mais voyez l'important, et certes je ne me trompe pas sur ce point : le Saint a-t-il l'enthousiasme qui convient à un homme qui voit les cieux ouverts? Il est froid, il est pauvre, il a l'air de demander grâce. Quel rapport entre ce caractère et celui qu'il devait avoir : le caractère du sauvage dans la mort?

33. LA CONVERSION DE SAINT PAUL[2].

L'homme, le cheval, le Saint, l'écuyer forment un paquet brouillé. Le Paul est sans expression. Je désirerais de plus grandes parties et plus distinctes dans ce tableau; les muscles y sont trop petits, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas dans leurs grandes masses. Les figures m'ont paru bien ensemble. Les jambes du cheval sont celles d'un limonier; les nuages petits de forme. La couleur est locale.

34. LES FILS DE TARQUIN ADMIRANT LA VERTU DE LUCRÈCE[3].

Cette composition est assez agréable. La couleur n'est pas trop belle. La tête de Lucrèce manque d'expression; mais doit-elle en avoir? On loue celle de Collatin, mari de Lucrèce, et j'y consens. Pour celle du second Tarquin, elle est théâtrale et maniérée. Toutes les femmes qui environnent Lucrèce sont ignobles et laides; les draperies sont indécises, elles n'ont ni franchise ni noblesse. Dans l'architecture, il y a un rang de colonnes qui n'est pas d'aplomb; il a l'air d'avoir reçu un coup de vent.

Ce peintre prend facilement des figures entières de Pietre de Cortone; tous ses tableaux en sont remplis.

1. Tableau de 12 pieds de haut sur 8 pieds de large, destiné pour la chartreuse de Montmerle.

2. Tableau de 12 pieds de haut sur 8 de large, pour la chartreuse de Montmerle.

3. Tableau de 6 pieds de large sur 4 pieds de haut.

35. MOISE SAUVÉ DES EAUX.
36. ULYSSE SECOURU PAR NAUSICAA; PENDANTS[1].

Jolies compositions et d'un ton assez vigoureux, esquisses terminées.

37. DAVID INSULTANT A GOLIATH APRÈS L'AVOIR VAINCU[2].

La tête de David est mesquine; sa position, d'un joli danseur. Le dessin est naturel, mais pauvre. L'idée de ne montrer que les pieds de Goliath est singulière.

38. ANNONCIATION[3].

Rien de beau; multitude de défauts, mauvais dessin, mauvaise couleur. Passez, passez.

39. MERCURE REPRÉSENTANT LE COMMERCE QUI FLEURIT ÉGALEMENT PENDANT LA PAIX ET PENDANT LA GUERRE. DANS LE LOINTAIN ON APERÇOIT DES VAISSEAUX MARCHANDS ESCORTÉS PAR UN VAISSEAU DE GUERRE[4].

(Dieu sait comme et Kempenfeld aussi!) Figure bien dessinée, excepté les pieds et les mains, que je trouve mauvais; les doigts de la main gauche sont trop longs et ne sont pas d'une belle forme. Mauvais détails, couleur qui n'est pas belle.

40. ADORATION DES ROIS. — 41. SAINT BERNARD[5].
47. PLUSIEURS DESSINS.

Manière sèche. Il y a quelques-uns des dessins qui font plaisir; mais les draperies sont sans forme, les plis ressemblent à des brins de paille, et par conséquent de peu d'effet.

1. Tableaux de 13 pouces de large sur 9 pouces de haut.
2. Tableau de 6 pieds de haut sur 4 pieds de large.
3. Tableau de 5 pieds de haut sur 3 pieds 1/2 de large, pour le maître autel de l'église de Conches, en Brie.
4. Tableau de 5 pieds 4 pouces de haut sur 3 pieds 8 pouces de large, destiné pour la salle d'assemblée du corps des drapiers-merciers.
5. Ces deux morceaux ont été exécutés en grand pour l'abbaye de Vauclair.

TARAVAL.

48. LA SYBILLE DE CUMES[1]. — 49. UNE NATIVITÉ[2]. — 50. TRIOMPHE D'AMPHITRITE[3]. — 51. DIANE AU BAIN SURPRISE PAR ACTÉON[4]. — TÉLÉMAQUE CHEZ CALYPSO[5]. — 53. ESQUISSE D'UN TABLEAU PROJETÉ POUR REPRÉSENTER L'ÉVÉNEMENT ARRIVÉ A STOCKHOLM LE 10 AOUT 1772, ETC.[6]

Quand vous aurez dit de tous ces tableaux qu'il y a un peu de composition, ajoutez que le reste est du dernier mauvais, et passez.

Il faut avoir sous les yeux la figure de Calypso pour sentir toute la vérité du couplet dont l'a gratifiée l'auteur des *Réflexions joyeuses :*

Sur l'air : *Il n'est point de bonne fête.*

Prends garde, Télémaque,
On veut t'enlever ton cœur;
Retourne dans Ithaque,
Écoute ton précepteur;
Si tu te laissais séduire
Par ce minois féminin,
Il pourrait fort bien t'en cuire
Le lendemain.

VERNET.

54. QUATRE TABLEAUX DE MARINE[7].
55. PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Tous très-beaux, mais pas également; cependant on n'en

1. Tableau de forme ovale de 7 pieds 4 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large, destiné à décorer la chapelle de Fontainebleau.

2. Même dimension que le précédent et pour le même endroit.

3. Tableau de 4 pieds de haut sur 3 de large. — Actuellement au Louvre, n° 570; désigné au catalogue comme ayant été exposé en 1777.

4. Même grandeur que le précédent.

5. Tableau de 2 pieds 6 pouces sur 3 pieds 1 pouce.

6. Les figures allégoriques introduites dans cette composition sont : la Vigilance, la Prudence, la Clémence, la Force et la Fidélité.

7. Ces quatre tableaux avaient chacun 4 pieds 6 pouces de large sur 5 pieds de haut, et appartenaient à M. Girardot de Marigny.

revoit aucun sans un nouveau plaisir : c'est toujours Vernet.

On reprochait jadis, dit une de nos critiques, on reprochait jadis à M. Vernet de toujours se répéter; on se plaint aujourd'hui de ce qu'il n'est plus le même.

ROSLIN.

56. PLUSIEURS PORTRAITS SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Tous ces portraits de femmes m'ont paru du même ton et d'une mauvaise couleur ; mais les étoffes en sont superbes. Dans les portraits d'hommes, les chairs valent mieux ; les cheveux ont l'air d'un corps solide ; ils sont découpés dans les extrémités, ce qui nuit à l'harmonie. Les fonds sont gris d'un côté et noirs de l'autre ; point d'air autour de l'objet.

LE PRINCE.

Cet estimable artiste n'est plus ; il est mort le 30 septembre dernier des suites d'une maladie cruelle dont il fut atteint pendant son séjour en Russie, et dont il n'avait jamais été bien guéri. Ses tableaux sont remplis des études qu'il fit dans les contrées du Nord ; ils intéressent par la variété des usages et des costumes. Si ses compositions manquent souvent de sagesse et de régularité, elles se distinguent presque toutes par un caractère original et spirituel ; sa touche brillante et légère a un charme qui ne permet pas d'en apercevoir les défauts ou qui les fait pardonner. « Il a su, comme l'observe M. Renou dans l'*Éloge* qu'il a fait de lui, il a su répandre sur ses ouvrages l'heureux don qu'il avait de se faire aimer dans sa personne. » On lui doit la découverte du secret de rendre les dessins lavés à l'encre de la Chine ou au bistre, sur le cuivre de la même manière que sur le papier. Il a laissé ce secret à sa nièce.

57. JOUEURS DE BOULE[1]. — 58. PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Très-jolis, d'une belle couleur. Le *Ménage ambulant* vous

1. Tableau de 21 pouces de large sur 19 de haut, appartenant à M***.

plaira plus que son *pendant*, où je n'ai pas trouvé que le premier plan fût d'un effet assez tranquille ; multitude de petites choses qui pétillent, quelquefois des figures qui pourraient être mieux dessinées. Les *Joueurs de boule*, charmants autant que le sujet le comporte.

DE MACHY.

59. VUE DU PORT SAINT-PAUL.

Ce tableau est beau, d'une belle couleur, d'un effet piquant ; mais que ce mérite ne vous empêche pas d'apercevoir le mauvais dessin et la mauvaise couleur de ses figures et de ses animaux.

66. VUE DE LA NOUVELLE ÉCOLE DE CHIRURGIE[1].

D'un bel effet, d'une belle couleur ; figures mal dessinées.

67. L'ANCIEN PORTIQUE DU LOUVRE ; LES ANCIENNES CUISINES DU PALAIS-ROYAL[2].

Ces deux tableaux m'ont arrêté avec plaisir, bien que je n'en aime ni les figures ni les animaux.

DUPLESSIS.

74. PORTRAITS DE M. THOMAS, — 73. DE Mme HU, — 76. DE L'AUTEUR, ETC.

Les portraits de celui-ci sont très-beaux, surtout ceux d'hommes. Il fait quelquefois les femmes grises ; mais ne regardez pas légèrement les accessoires.

Le plus étonnant de ces portraits est celui de Thomas, dont la tête est si commune, les traits naturellement si embrouillés, la physionomie si peu sensible ; et l'artiste a trouvé le secret de saisir cette physionomie, de caractériser ces traits, de donner à

1. Tableau de 1 pied 8 pouces de large sur 1 pied 2 pouces de haut.

2. Ces deux tableaux pendants avaient chacun 1 pied 3 pouces de haut sur 1 pied de large.

cette tête une expression noble, élevée, et de la rendre en même temps fort ressemblante; c'est Thomas, mais c'est lui tel qu'on le voit dans la société après l'avoir vu dans ses ouvrages.

RENOU.

78. CASTOR OU L'ÉTOILE DU MATIN[1].

Plafond ovale destiné à décorer la galerie d'Apollon.

Ce tableau n'est pas beau. La figure du cheval mal dessinée, la tête ne dit mot; on ne voit qu'une jambe qui fait le cerceau, et d'une mauvaise couleur; le cheval, bien qu'aérien, est une grosse, vilaine, lourde bête qui n'a jamais existé que dans la tête de l'artiste. Les choses sont-elles bien placées? je n'en sais rien; comme l'attitude n'est pas ordinaire, pour en juger il faudrait consulter la nature et l'écuyer. Le ciel est dur et cru.

79. LA SAMARITAINE[2].

Le Christ n'est pas beau; les muscles mastoïdes forment deux cordes qui ont l'air de soutenir la tête avec effort. Draperie de mauvais choix et ne montrant pas le nu; les mains ne valent rien. La Samaritaine a les mêmes défauts.

VALADE.

PORTRAITS[3].

Vérité, et d'une bonne couleur. Le pastel du même n'est que gris et bleu.

1. De 12 pieds 8 pouces de large sur 8 pieds 8 pouces de haut; a été ordonné à l'auteur pour son morceau de réception. Il décore aujourd'hui la galerie d'Apollon, partie centrale.

2. Tableau de forme ovale de 7 pieds 4 pouces de haut sur 4 pieds 6 pouces de large. Pour la chapelle de Fontainebleau.

3. 81. Portrait de M. Raulin, conseiller, médecin ordinaire du roi; 82. Portrait de M. Cadet, chirurgien de l'École royale de Saint-Côme; 83. Portrait de Mlle Barbereux.

JULIART.

84. TROIS PAYSAGES DANS L'UN DESQUELS ON VOIT UNE FÊTE DE VILLAGE.

Ne flattez pas M. Juliart et dites-lui que ses paysages sont très-mauvais, sans couleur, d'un ton dur et cru, et ses figures mal faites.

CASANOVE.

85. UN CLAIR DE LUNE[1].

On y voit sur le devant du tableau une femme qui vend des canards à des passagers, et qui tient à la main un flambeau dont tout le groupe est éclairé.

C'est un superbe tableau; la couleur et l'effet s'y trouvent réunis. Sans être bien correct, le dessin est spirituel. Il me semble que ce qui est placé dans l'éloignement est trop du même ton; je parle du ciel, des arbres et de l'eau. On désirerait plus de fermeté de touche; on a désiré aussi très-généralement plus de vérité dans le coloris.

86. SOLEIL LEVANT[2].

Certes, celui-ci n'est pas inférieur au précédent; l'effet, la couleur, tout y est également bien entendu. On y remarque une vapeur admirable; mais ne serait-il pas à souhaiter que la ruine la plus élevée ne fût pas tant du ton de la partie du ciel qui éclaire le tableau? La vache qui occupe le devant est digne de Berghem.

90. PAYSAGE ORNÉ DE FIGURES ET D'ANIMAUX[3].

Ce tableau est on ne peut plus agréable; c'est partout la touche du sentiment; tout y est traité convenablement. Cette

1. Tableau de 9 pieds 4 pouces de haut sur 9 pieds de large.
2. Même grandeur que le précédent.
3. Tableau de 4 pieds de large sur 2 pieds 6 pouces de haut.

troupe d'animaux mêlée de cavaliers qui traverse un espace d'eau fait le plus grand plaisir; mais il me faut dans le dessin un peu plus de correction.

88. UN BERGER ITALIEN DORMANT AU PIED D'UNE RUINE[1].

Ce tableau, ainsi que tous ceux de ce maître, est d'une bonne couleur, d'un bel effet : pardonnez-lui, je vous prie, son incorrection de dessin.

ROBERT.

94. L'INCENDIE DE L'OPÉRA, VU D'UNE CROISÉE DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE PLACE DU LOUVRE. — INTÉRIEUR DE LA SALLE LE LENDEMAIN DE L'INCENDIE[2].

L'éruption de l'incendie de l'Opéra fait de l'effet; mais cet effet est dur et sec; il n'y a pas assez d'air, et les figures n'en sont pas très-bien dessinées.

L'intérieur de la salle incendiée me plaît davantage; je le trouve mieux d'accord, mais je n'en aime pas les figures. Du reste, ces figures sont bien groupées.

95. LES RUINES DU COLYSÉE DE ROME[3].

Me paraissent égales de ton ; les masses y sont, et produisent de l'effet; j'y voudrais seulement une variété qui ne détruisît pas cet effet; cela donnerait de l'harmonie et ajouterait à la magie pittoresque.

96. LAVOIR AU MILIEU D'UN JARDIN. — UN CASIN ITALIEN[4].

Très-agréables, mais crus de couleur, avec des sécheresses que je n'aime pas, surtout aux laveuses. Arbres fort lourds, surtout à leurs cimes.

1. Tableau de 2 pieds 8 pouces de haut sur 2 pieds de large.
2. Ces deux morceaux avaient chacun 6 pieds de large sur 4 pieds 1/2 de haut, et appartenaient à M. Girardot de Marigny.
3. Tableau de 6 pieds de large sur 4 pieds 1/2 de haut.
4. Ces deux tableaux avaient chacun 3 pieds de haut sur 2 pieds 1/2 de large.

97. NEUF DESSINS COLORIÉS DES PLUS CÉLÈBRES MONUMENTS D'ARCHITECTURE ET DE SCULPTURE DE L'ANCIENNE ROME[1].

Ces dessins sont fort beaux, mais les figures mal dessinées. Ils appartiennent à M. le chevalier de Coigny.

HUET.

99. PAYSAGE ORNÉ DE FIGURES ET D'ANIMAUX[2].

Il y a des choses à louer dans ce tableau; figures dessinées, animaux moins bien; paysage cru, mais site assez agréable.

GUÉRIN.

93. PLUSIEURS TABLEAUX SOUS LE MÊME NUMÉRO.

Quelques têtes où il y a de l'esprit; mais nul effet, nulle couleur, point de dessin.

PASQUIER.

101. PORTRAIT DU ROI (*en miniature*).

Ce portrait n'est ni ressemblant ni d'une belle couleur.

102. L'AMOUR, D'APRÈS LE CORRÉGE[3].

Monsieur Pasquier, vous ne me persuaderez pas que le Corrége n'a pas mis plus d'esprit dans son tableau qu'on n'en voit dans votre copie.

Toutes ces autres têtes du même artiste, rien qui vaille.

1. Suite formant un tableau de 36 pouces de haut sur 24 pouces de large.

2. Tableau à gouache de 4 pieds sur 2 pieds 1/2, appartenant à M. Lallier, ingénieur en chef à Lyon.

3. Ces tableaux sont peints en émail.

MADAME VALLAYER-COSTER.

103. PORTRAIT DE MADAME SOPHIE DE FRANCE[1].

Composition agréable, mais nul effet; point de parties de masses; manière de faire mesquine; couleur fade. La tête ne ressemble pas, et tant mieux. Détails faits avec intelligence et vérité.

107. PORTRAIT D'UNE FEMME ARRANGEANT DES FLEURS DANS UN VASE[2].

Tête agréable, coiffée avec goût, tresses légèrement faites. La couleur est locale, mais faible. Cela ressemble à un tableau que l'on s'est promis de retoucher.

105. PETITS TABLEAUX OVALES DE FLEURS ET DE FRUITS.

Il y a de la vérité; mais la touche est molle et froide; rien de la finesse particulière de dessin et de pinceau que ce genre exige. La corbeille de raisins est égale de ton et sans effet.

BEAUFORT.

108. LA MORT DE BAYARD[3].

C'est le moment où le marquis de Pescaire le rencontre mourant sous un chêne.

Composition et couleur agréables. Il me faut plus de sentiment dans le dessin et dans les têtes; dessin rond et raide tenant un peu du bois. Il ne fallait pas oublier dans quelques figures qu'elles devaient jeter une ombre à terre. L'artiste n'a pas cherché à produire de beaux effets par de grandes parties de masses, quoique son sujet l'y conviât.

1. Tableau de 6 pieds de haut sur 5 pieds 10 pouces de large.
2. Tableau de 3 pieds 2 pouces de haut sur 5 pieds 10 pouces de large.
3. Tableau de 10 pieds carrés pour le roi.

DE WAILLY.

109. DESSINS DU NOUVEAU PORT DE VENDRES EN ROUSSILLON.

Compositions bien faites et produisant de l'effet, mais les figures pas trop bien dessinées.

114. MODÈLE DE LA COUPE D'UN ESCALIER A DOUBLE RAMPE TOURNANT SUR SON NOYAU QUE L'ON OUVRE ET FERME FACILEMENT PAR LE MOYEN DES CONTRE-POIDS, LES MARCHES ÉTANT EN EQUILIBRE.

Cet escalier doit être exécuté au centre d'un pavillon pour monter au temple d'Apollon, au milieu du bosquet du Parnasse, dans le parc d'Enghien, appartenant à M. le duc d'Arenberg.

Combinaison ingénieuse, mais dont l'utilité ne paraît pas répondre à la difficulté de l'exécution.

JOLLAIN.

119. JÉSUS PRÉSENTÉ AU TEMPLE[1].

Bien composé; draperies bien jetées, mais lourdes; couleur locale sans être piquante d'effet. Le tableau étant très-haut, je n'ai rien vu des détails sur le dessin; point de faute grossière, autant que j'en ai pu juger.

121. L'HUMANITÉ VOULANT ARRÊTER LA FUREUR DU DÉMON DE LA GUERRE[2].

Il y a du caractère dans la tête de la femme. La partie inférieure du démon est peut-être trop forte; il est mieux de couleur que la femme. Perspective mal observée pour le ton; le fond m'a paru venir trop en avant.

1. Tableau de forme ovale de 7 pieds 1/2 de haut sur 4 pieds 1/2 de large, pour la chapelle de Fontainebleau.

2. Tableau de 6 pieds de haut sur 8 pieds de large.

123. AGAR ET SON FILS DANS LE DÉSERT, MOURANT DE SOIF ET CONSOLÉE PAR L'ANGE, QUI LUI INDIQUE UNE SOURCE[1].

Pas trop bon; quelque intention dans les têtes, mais faible de couleur et de dessin.

Est-ce la peine de dire que dans tous ces tableaux de Jésus, d'Endymion, d'Agar, de l'Humanité, etc., par Jollain, on ne trouve absolument rien de bon?

PÉRIGNON.

127. VUE DU TEMPLE DE LA SYBILLE A TIVOLI[2].

Ruine bien faite et d'un bon effet, couleur charmante, mais les arbres trop lourds et trop verts.

128. VUE DU TEMPLE DE MINERVA MEDICA. — VUE DU TEMPLE DE VESTA[3].

Bien faites, effets harmonieux, détails bien naturels.

FEU AUBRY.

134. LES ADIEUX DE CORIOLAN A SA FEMME.

Tableau plus agréable de loin que de près. Point de couleur, point d'expression; têtes de femmes laides et pas trop bien dessinées; raide dans les figures; cependant le tout, l'ensemble n'est pas sans effet.

1. Tableau de 20 pouces sur 17 pouces.
2. Tableau à gouache de 1 pied 10 pouces de haut sur 2 pieds 6 pouces de large.
3. Ces deux vues ont chacune 1 pied de haut sur 1 pied 6 pouces de large.

WEYLER[1].

135. GUSTAVE-ADOLPHE. — 136. TURENNE.
138. CATINAT, ETC.

Beaux émaux, touchés avec esprit, et d'une couleur vigoureuse et chaude.

SUVÉE[2].

145. LA VESTALE QUI RALLUME LE FEU SACRÉ.

La plus ancienne des vestales ayant confié le soin du feu sacré à une des plus jeunes qui le laissa éteindre, toute la ville fut dans la consternation. On crut qu'une vestale impure avait approché du foyer sacré. Émilie, sur qui tombait le soupçon, s'avance vers l'autel en présence des vestales, des pontifes et du peuple, prend le ciel et la déesse à témoin de son innocence en jetant son voile sur les cendres froides, et aussitôt les flammes renaissent.

Ce tableau est, mais pourrait être plus intéressant et plus agréable. Il est bien dessiné. La figure d'Émilie n'a pas l'enthousiasme qui convient au moment. Pour faire connaître que c'est son voile qu'elle a jeté sur les cendres froides, il faudrait l'écrire au bas, tant la portion qu'on en voit est petite et tant la vestale en est séparée. L'expression des têtes est faible; les draperies sont belles et les extrémités bien dessinées. Quant à la couleur, elle tombe dans le gris; l'effet n'est pas piquant, la composition en est trop rare, les figures trop isolées, et le tout glace le spectateur.

144. TABLEAU ALLÉGORIQUE SUR LA LIBERTÉ ACCORDÉE AUX ARTS, PAR ÉDIT DU MOIS DE MARS 1777. ORDONNÉ PAR L'ACADÉMIE POUR LA RÉCEPTION DE L'AUTEUR[3].

L'Étude, délivrée des entraves dont elle était accablée,

1. Jean-Baptiste Weyler, né à Strasbourg vers 1745, mort à Paris le 25 juillet 1791. Cette suite de personnages célèbres lui avait été commandée par le surintendant des Beaux-Arts, M. d'Angivillier.

2. Joseph-Benoît Suvée, né à Bruges en 1743, mort directeur de l'École de Rome en 1807, élève de Bachelier, agréé en 1779, académicien en 1780.

3. Tableau de 7 pieds de haut sur 6 de large.

médite de plus grands efforts; la Peinture lui montre l'édit qui constate cette heureuse révolution et que la Renommée publie dans les airs. La Sculpture presse contre son sein le portrait du roi, l'Architecture montre à une foule de jeunes élèves la route du Temple de Mémoire. L'encens fume sur l'autel de la Liberté; l'Amour des arts jonche de fleurs le chemin qui conduit à l'Immortalité.

Cette composition plaît; mais on en désirerait les caractères plus variés. L'effet est faible, mais agréable; il manque de vigueur dans les masses d'ombre et dans la touche. Trop fini pour une ébauche, il ne l'est pas assez pour un tableau; c'est une ébauche bien préparée. On n'oserait poser un ton vigoureux dans l'ombre la plus épaisse du tableau sans être noir et sans faire un trou.

146. VISITATION DE LA SAINTE VIERGE[1].

Les artistes disent que ce tableau est d'une meilleure couleur que les autres, que les figures en sont bien dessinées, et qu'ils désireraient seulement que dans celle de sainte Anne on sentît mieux la vie. D'accord; mais qu'ils conviennent du moins que la Vierge n'est pas belle, et que la sainte Anne est presque aussi hideuse qu'une vieille femme de Teniers.

CALLET[2].

147. LE PRINTEMPS[3].

C'est un plafond destiné à décorer la galerie d'Apollon. Zéphire et Flore accourent pour couronner Cybèle, représentant la Terre; les vents doux renaissent, les amours reprennent leur activité, et les habitants de la terre, par leurs danses et leurs jeux, célèbrent le retour du Printemps.

1. Tableau de 12 pieds de haut sur 6 pieds de large, destiné pour l'église nouvelle des dames de la Visitation de la rue Saint-Jacques.

2. Antoine-François Callet, né à Paris en 1741, agréé en 1779, académicien en 1780, mort en 1823.

3. Ce morceau, qui avait été ordonné à l'auteur pour sa réception, a 19 pieds de long sur 10 de haut. — Il est encore aujourd'hui dans la galerie d'Apollon, partie latérale à droite.

J'avoue que ce tableau m'a fait un très-grand plaisir ; la scène est bien représentée, il est plein d'harmonie. La tête de Flore pourrait être plus agréable, la couleur plus vraie, plus vigoureuse ; mais le charme du tout ne laisse guère la liberté d'être sévère. C'est une bonne chose.

148. HERCULE SUR LE BUCHER[1].

L'Hercule m'a paru bien posé ; la tête a de l'expression ; les pieds sont froids ; il est bien dessiné ; la lumière qui tombe sur l'estomac est par parties trop petite ; la couleur n'est pas vraie, mais elle est locale. La scène est peut-être resserrée dans un trop petit espace relativement à la force de la figure.

150. PORTRAIT DE M. DE VERGENNES[2].

Je ne sais si ce portrait ressemble (oui, tout platement), mais l'effet en est agréable, sans grande vigueur. La main gauche est engorgée. Les détails, sans être très-vrais, sont bien faits.

149. DEUX CARIATIDES, HOMME ET FEMME[3].

Ces deux cariatides, du même, ne sont belles ni de couleur ni de dessin.

MÉNAGEOT[4].

151. LÉONARD DE VINCI[5].

Pour le roi.

Léonard de Vinci, peintre florentin, appelé à la cour de François Ier, ce prince le logea dans son château, à Fontainebleau. Il l'aimait tant, que Léonard étant tombé malade, il allait le visiter souvent. Un jour, comme le roi entrait chez lui,

1. Tableau de 2 pieds 1/2 de large sur 2 pieds de haut. Étude.
2. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 pieds de large.
3. Tableau de 2 pieds 2 pouces de haut sur 1 pied de large.
4. François-Guillaume Ménageot, né à Londres le 9 juillet 1744, élève d'Augustin, de Deshays, de Boucher et de Vien, académicien en 1780, directeur de l'École de Rome, membre de l'Institut en 1809, mort à Paris le 4 octobre 1816.
5. Tableau de 10 pieds carrés.

Léonard de Vinci, voulant se soulever pour lui témoigner sa reconnaissance, tomba en faiblesse ; le roi voulut le soutenir, et cet artiste expira dans ses bras.

Très-beau tableau, surtout d'une magie d'effet et de couleur étonnante [1]. On ne regarde pas la tête du moribond sans être touché. Le François Ier est fin, noble, spirituel ; le médecin est très-beau ; j'en dis autant de la garde qui porte un bouillon. Mais n'y a-t-il rien à reprendre ? La figure de cette garde n'est-elle pas beaucoup trop longue ? Les mains de Vinci sont-elles de proportion ? Ces jambes blanches des pages et du roi ne font-elles pas un mauvais effet ? Les carnations, quoique locales, sont-elles assez riches de ton ? Et ces personnages accessoires de la suite du roi, que signifient-ils ? que disent-ils ? Rien. Était-il donc si difficile de leur donner de l'expression ? Et ce lit est-il en perspective ? Et cette couverture dans le bas, n'exige-t-elle pas quelques plis ?

152. L'ÉTUDE QUI VEUT ARRÊTER LE TEMPS [2].

Ce tableau, de sept pieds de haut sur six de large, est le morceau de réception de l'auteur.

L'Étude assise, entourée de ses attributs, regarde avec regret le Temps qui fuit, et cherche à l'arrêter en saisissant d'une main la draperie qui le couvre. Deux Génies, prosternés aux pieds de l'agile vieillard, le supplient de ralentir sa course.

On a dit que l'effet de ce tableau était intéressant ; mais des gens dédaigneux en accusent la couleur. Ils accordent un caractère agréable à la femme, mais ils la trouvent faible de ton et de vérité ; le Temps leur paraît monotone de la tête aux pieds, sans détails de nature. Quant à l'allégorie, ils la trouvent gauche ; moi, je la trouve ingénieuse dans un tableau de réception où l'élève dit à ses maîtres que le temps s'écoulera toujours trop vite pour ce qui lui reste à apprendre.

1. Nous possédons l'esquisse de ce tableau ; elle est, comme la grande composition dont parle Diderot, d'une couleur qu'on retrouve rarement dans les autres toiles de Ménageot. (*Note de M. Walferdin.*)

2. Aujourd'hui au Louvre, n° 346.

BERTHELLEMY [1].

153. APOLLON ORDONNE AU SOMMEIL ET A LA MORT DE PORTER LE CORPS DE SARPÉDON EN LYCIE.

Ce tableau, de six pieds de large sur sept de haut, est le morceau de réception de l'auteur.

La jambe d'Apollon, celle qui vient en avant, n'est-elle pas trop forte pour le corps ? Je fais la même question sur les pieds. Le tableau, du reste, est bien composé et d'un effet agréable. La couleur est fausse, mais locale ; le Fleuve est maniéré, ainsi que quelques extrémités des figures ; le ciel est un peu égal de ton.

VAN SPAENDONCK [2].

TABLEAU REPRÉSENTANT UN VASE SCULPTÉ EN BAS-RELIEF ET REMPLI DE FLEURS ET DE FRUITS, SE DÉTACHANT SUR UN FOND D'ARCHITECTURE.

De la plus grande beauté, rien à désirer... peut-être y aurait-il quelques observations à faire sur les parties qui sont dans l'ombre.

On a dit de ces fleurs, et la critique a paru du moins ingénieuse, que toutes belles qu'elles étaient, on pourrait bien leur reprocher de manquer d'odeur. Rien n'égale en effet l'éclat et la vivacité de leur coloris ; mais y trouve-t-on ce léger duvet, cette espèce de vapeur qui pourrait seule rappeler à la vue l'idée des doux parfums qu'elles exhalent ?

Le duc d'Enghien, un enfant de huit à neuf ans, demeurait enchanté devant ce beau vase de fleurs ; on lui présenta l'artiste. « *Ah! monsieur*, lui dit le jeune prince avec une ingénuité pleine d'esprit et de grâce, *voudriez-vous bien me permettre d'en prendre une* [3] ? »

1. Jean-Simon Berthellemy, né à Laon le 5 mars 1743, élève de Hallé, reçu académicien en 1781, mort à Paris en 1811. A peint des plafonds pour les palais de Fontainebleau et du Luxembourg. Le tableau cité se trouve à l'École des Beaux-Arts.

2. Girard Van Spaendonck, né à Tilbourg (Hollande), le 23 mars 1746 ; est mort à Paris le 11 mai 1822.

3. C'est cet enfant devenu homme que Bonaparte a fait fusiller la nuit dans les fossés de Vincennes. (*Note de M. Walferdin.*)

155. QUATRE DESSINS DE FLEURS ET DE FRUITS, PEINTS A GOUACHE ET A L'AQUARELLE.

Ces quatre dessins sont parfaits de tout point.

PARROCEL.

157. PÊCHE MIRACULEUSE[1].

Cette esquisse n'est pas merveilleuse; elle est sans effet, d'une couleur rouge et viciée.

MONNET.

158. VÉNUS SORTANT DU BAIN[2]. — 160. PLUSIEURS PORTRAITS.

Passez, passez.

HALL.

161. PORTRAITS DE Mme LA PRINCESSE DE LAMBALLE. — 163. DE LA FAMILLE DE M. LE COMTE DE SCHOUWALOF. — 164. DE LALLY-TOLLENDAL, ETC.

Toutes ces miniatures sont belles. Cet artiste a du sentiment dans la touche et dans la couleur. Je voudrais que la touche des fonds ne ressemblât pas tant à celle des cheveux. Dans ses fonds de paysages, la quantité de tons près les uns des autres, joints à la touche, font l'effet de ces pierres brutes de différentes couleurs. Ses plaques en émail sont très-bien.

MARTIN.

165. SACRIFICE D'IPHIGÉNIE[3].

Quelque mérite de composition et puis c'est tout; nul intérêt

1. Esquisse de 2 pieds de large sur 21 pouces de haut. Le tableau, de 22 pieds de large sur 8 pieds de haut, fut exécuté en même temps pour le réfectoire des bénédictins de la Couture au Mans.

2. Tableau ovale de 2 pieds 1/2 de haut sur 1 pied 11 pouces de large.

3. Esquisse terminée de 4 pieds de haut sur 5 de large. Devait être exécutée en grand.

d'ailleurs, ni ensemble, ni couleur, deux qualités essentielles.

166. PORTRAITS DE FEMMES EN PIED[1].

Oh! les mauvais portraits!

ROBIN.

167. TRANSFIGURATION[2].

Détestable de tout point. Passez.

WILLE LE FILS.

169. LA DOUBLE RÉCOMPENSE DU MÉRITE[3].

La croix de Saint-Louis et la main d'une jeune personne données à un dragon qui s'est distingué (apparemment au siége de la Grenade), par son officier général.

Assez bien composé, détails assez bien faits; mauvais plis. Ces figures sont-elles idéales ou réelles? Si elles sont idéales, le choix en est mauvais dans les têtes de femme. La lumière qui brille sur la joue de la femme éclaire également et le cou et le front, sans différence de ton. Caractères maniérés à la fille et à la mère; têtes d'hommes vieux; cheveux mal traités à toutes les figures, petits rouleaux de coton. Étoffes bien faites; attitude du dragon gênée.

HOUEL[4].

170. VUE DU VOLCAN DE STROMBOLI. — 171. VUE DU CRATÈRE DE LA BOUCHE DU MONT ETNA, ETC.,

A l'huile et à gouache.

Sites bizarres. Quant au faire, gouaches médiocres tant pour

1. Portraits de 30 pouces de haut sur 24 pouces de large.

2. Tableau ovale d'environ 7 pieds 1/2 sur 4 pieds 1/2 de large, pour la chapelle de Fontainebleau.

3. Tableau de 5 pieds de haut sur 4 pieds de large.

4. Jean-Pierre-Louis-Laurent Houel, né à Rouen en 1735, mort en 1813. Il fut élève de Casanova et ami de Diderot.

la couleur que pour l'effet... Il est quelquefois monotone, mais il a des choses qui plaisent. Le vêtement de ces *Femmes albanaises* (176) est léger, leur attitude gracieuse. Les figures, dans cet autre tableau des *Femmes grecques* (177), sont bien. Cette marche, dans celui de l'*Entrée de la ville de Palerme où se voit le char de sainte Rosalie* (178), cette marche est contrastée par des accidents qui rendent la scène intéressante; mais je n'ai pas trouvé que cette gouache fût assez riche de ton ni assez terminée; de même que dans cette *Vue des Écueils des Cyclopes, à la Trizza, près d'Iaci* (180); les masses sont bien indiquées, mais elles ne sont ni assez larges ni assez vigoureuses; le tableau ne produit qu'un effet faible; serait-ce que la gouache ne peut avoir la vigueur de l'huile?

VINCENT[1].

193. COMBAT DES ROMAINS ET DES SABINS INTERROMPU PAR LES FEMMES SABINES.

Tableau de 13 pieds de large sur 10 de haut. Pour le roi.

Il est dans le caractère du sujet; les figures sont bien dessinées, les draperies bien jetées, de beaux plis touchés avec finesse et sentiment; mais il est faible de couleur, il papillote; c'est, avec celui de Doyen, un luxe de couleur qui ferait fuir du Salon. C'est là qu'un beau désordre devait être l'effet de l'art, et qu'une scène tumultueuse est renfermée dans la profondeur d'un pied et demi. Si l'on se place parmi ces personnages, on craindra d'en être étouffé. Les chairs tiennent du parchemin; les parties de masses ne sont ni assez grandes ni assez séparées; point d'effet, une manière de faire sèche, mais du sentiment partout. Quand je dis que les figures sont bien dessinées, cela n'empêchera pas un spectateur scrupuleux d'y découvrir des incorrections.

« On vous reprochait, lui dit l'auteur du *Pourquoi*[2], d'être noir et dur; vous voilà brillant et cru. Heureusement ce ne

1. François-André Vincent, né le 30 décembre 1747, à Paris, mort dans la même ville le 4 août 1816.

2. Le *Pourquoi* ou l'*Ami des artistes*, une des plus modestes et des plus raisonnables critiques du Salon. (*Note de M. Walferdin.*)

sont que vos draperies. Vos femmes sont toutes blondes et trop blanches. Pourquoi ce choix? Des femmes assez hardies pour se mettre entre deux armées doivent avoir l'âme forte. Je sais que le courage se trouve dans les blondes comme dans les brunes, même dans les corps faibles; mais la peinture parle aux yeux, il faut annoncer la force de l'âme par celle du physique, et il me semble que des femmes qui, sans être moins belles, eussent été moins jolies, auraient mieux rempli votre objet. »

BARDIN[1].

196. ADORATION DES MAGES[2].

Assez bien composé. Vous n'en trouverez pas la couleur bien belle. L'effet est harmonieux. Je ne dirai rien sur les détails du dessin, le tableau étant hors de la portée de mes yeux.

DE CORT[3].

198. VUE DE CHANTILLY, PRISE DU COTÉ DE LA PELOUSE.

Très-agréable, bien d'accord, mais pourtant un peu vert; arbres qui ne sont pas feuillés assez légèrement; figures mal dessinées; la touche molle et froide. Les détails qui sont au premier plan, bien faits; le ciel léger et les nuages de belle forme.

199. AUTRE VUE DE CHANTILLY, PRISE AU-DESSUS DU GRAND BASSIN DU CANAL; ON Y VOIT A DROITE LE VILLAGE DE CHANTILLY[4].

Celui-ci n'est pas inférieur au précédent. Même défaut à la façon de faire.

1. Jean Bardin, né à Montbard en 1732, mort à Orléans en 1809.

2. Tableau ovale de 7 pieds 3 pouces de haut sur 4 pieds 1/2 de large, pour la chapelle de Fontainebleau.

3. Quoique le livret écrive de Corte, il s'agit ici du peintre hollandais Henri de Cort, né à Anvers en 1742, mort en 1810. Il était en 1781 agréé de l'Académie et peintre de S. A. S. Mgr le prince de Condé.

4. Ces tableaux appartenaient à S. A. S. Mgr le prince de Condé.

200. VUE DU CHATEAU DE BERNY, PRÈS DE PÉRONNE[1].

Ce tableau m'a fait plaisir; il y a des choses agréables et bien faites. Les arbres ne sont pas assez variés de ton et trop lourds; le ciel est léger.

LE BARBIER L'AINÉ[2].

201. LE SIÉGE DE BEAUVAIS[3].

Cette ville, assiégée par le duc de Bourgogne en 1472, dut son salut au courage des habitants, et particulièrement à la valeur d'une femme nommée Jeanne Hachette, qui, à la tête d'une troupe de femmes comme elle, se présenta sur la muraille et y enleva un drapeau de l'ennemi. Les assiégés n'avaient d'autres armes que des fagots embrasés, des pierres, de l'huile et de l'eau bouillante. Le site du tableau est pris sur les lieux mêmes. Un des plus beaux endroits du poëme des *Mois*[4] paraît en avoir donné l'idée.

La composition est belle, la scène pleine de mouvement. Ce tableau produit de l'effet, mais on en attaque le dessin; on le trouve maniéré, les têtes pauvres de forme et de caractère, la couleur agréable sans être vraie; des détails heureux.

202. UN CANADIEN ET SA FEMME PLEURANT SUR LE TOMBEAU DE LEUR ENFANT[5].

Les Canadiens aiment si fort leurs enfants, que l'on a vu quelquefois deux époux, six mois après la mort de leur enfant, aller pleurer sur son tombeau, et la mère y faire couler le lait de ses mamelles.

1. Ce tableau de 18 pouces de haut sur 27 de large provenait du cabinet de M. le comte de Saint-Simon.

2. Jean-Jacques-François Le Barbier, né à Rouen en 1738, élève de Pierre, académicien en 1785, mort le 7 juin 1826. Est surtout connu par des illustrations d'Ovide, de Racine, de Rousseau, etc. Il fut membre de l'Institut à la formation de ce corps.

3. Tableau de 12 pieds de long sur 9 pieds de haut.

4. Par Roucher.

5. Tableau de 2 pieds 1/2 de haut sur 2 pieds de large. — Il a été gravé.

Sec et cru; bien de composition, dessin correct; la touche n'est pas grande, la couleur n'est ni mauvaise ni bonne. Il n'y a point d'harmonie dans le tout.

203. CRILLON RECEVANT LA FAMEUSE LETTRE D'HENRI IV : « PENDS-TOI, BRAVE CRILLON, NOUS AVONS COMBATTU A ARQUES, ET TU N'Y ÉTAIS PAS[1]. »

Celui-ci est plus d'accord. La tête de Crillon n'est pas très-fine d'expression. Les figures m'ont paru bien dessinées et bien drapées.

204. LE MARQUIS D'ESTAMPES RECEVANT UN ORDRE DE LA PART DU GÉNÉRAL, DEVANT LE SIÉGE DE CASSEL, ÉTANT OCCUPÉ A POINTER UNE CARTE DU PAYS[2].

Assez bien dessiné, mais sec, et la figure principale mesquine.

HUE[3].

209. VUE DE ROUEN, PRISE DANS L'ILE DE LA CROIX, AU SOLEIL COUCHANT[4].

Il y a dans ce tableau des détails fort bien faits ; il est en général très-joli pour le ton de couleur; il a de l'effet. Les figures n'en sont pas corectes, et l'on désirerait à sa touche plus de fermeté.

210. RUINES DU CHATEAU DE DAMMARTIN[5].

Joli, fort joli; la ruine bien faite; harmonieux, effet bien amené, couleur vraie. L'ensemble pourrait être plus piquant.

1. Tableau de 2 pieds 1/2 de haut sur 2 pieds de large.
2. Même grandeur que le précédent.
3. J.-F. Hue, né en 1751 à Saint-Arnould-en-Iveline (Seine-et-Oise); académicien en 1782, mort en 1823.
4. Tableau de 30 pouces de large sur 20 de haut.
5. Tableau de 2 pieds de large sur 18 pouces de haut.

211. VUE PRISE DANS LE BOIS DE SATORY, A VERSAILLES[1].

Joli, très-joli; composition agréable. Figures mal dessinées; arbres touchés avec esprit, mais trop verts. Je désirerais des tons plus doux, surtout aux arbres placés aux premiers plans.

213. VUE D'UN PETIT JARDIN[2].

Joli, mais un peu égal de ton, surtout en vert.

214. VUE D'UN BOIS DU COTÉ DE DAMMARTIN[3].

Ce paysage est fort beau; on ne peut lui reprocher que d'être un peu vert. Il y a des détails bien faits.

215. VUE DES ENVIRONS DE CHAILLOT, AU CLAIR DE LA LUNE[4].

Harmonieux; lointains mieux que les premiers plans; couleur bonne, touche molle; figures mal dessinées.

D'ARAYNES[5].

216. UNE SAINTE FAMILLE[6].

Assez bien composé, sauf le vieillard qui est par derrière, dont on pourrait se passer. Le saint Joseph et l'autre vieillard se ressemblent; les autres têtes sont laides; l'Enfant Jésus est affreux. Il y a du large dans les draperies; la couleur est grise. La figure de sainte Anne est d'après le Poussin.

1. Tableau de 18 pouces de large sur 10 pouces de haut.
2. Tableau de 2 pieds de large sur 18 pouces de haut.
3. Tableau de 3 pieds 2 pouces de large sur 2 pieds 2 pouces de haut.
4. Tableau de 4 pieds 9 pouces de large sur 2 pieds 10 pouces de haut.
5. Jean-François-Marie d'Araynes, reçu agréé sur la présentation du tableau cité ici, ne devint pas académicien. On manque de renseignements sur sa vie.
6. Tableau de 11 pieds de haut sur 7 pieds de large.

DE BUCOURT[1].

217. LE GENTILHOMME BIENFAISANT[2].

Tableau très-agréable, d'un bel effet; figures bien dessinées, de l'intérêt. Pas assez de noblesse dans le visage du gentilhomme; il a l'air d'être fâché contre je ne sais qui; d'ailleurs, la figure est bien posée et les habillements bien faits.

219. LE JUGE DE VILLAGE[3].

Fort joli, effet très-piquant, bonne couleur sans être très-vraie; figures bien dessinées; composition bien entendue, draperies faites largement et avec esprit. Il y a des choses qui pourraient être plus vraies, mais les têtes sont spirituelles.

220. LA CONSULTATION REDOUTÉE[4].

Ce tableau est d'un joli effet, quoique les figures ne le soient pas et qu'elles soient bien dessinées; les habillements sont faits avec esprit; l'ensemble est vigoureux, les carnations un peu grises, dans le genre des petits tableaux flamands de Mieris; plus d'effet peut-être, moins de fini.

SAUVAGE[5].

222. TABLEAU REPRÉSENTANT UNE TABLE GARNIE D'UN TAPIS DE TURQUIE, SUR LEQUEL SONT PLACÉS UNE TÊTE DE MARBRE, UN VASE EN BRONZE ANTIQUE, ETC.[6]

Beaucoup de vérité, d'accord, et d'une belle couleur.

1. Louis-Philibert de Bucourt, né à Paris le 13 février 1755, élève de Vien, agréé en 1781, mort en 1832, le 22 septembre. Il est plus connu pour ses gravures aujourd'hui si recherchées.

2. Tableau de 20 pouces de large sur 17 pouces de haut.

3. Tableau de 15 pouces de large sur 12 pouces de haut.

4. Tableau de 13 pouces sur 11 pouces.

5. Piat-Joseph Sauvage, né à Tournay en 1744, élève de Renier Malaine et de Geeraerts; était alors agréé. Il fut académicien. De retour dans sa ville natale, il y organisa l'enseignement du dessin et y mourut en 1818. Van Spaendonck peignit souvent les fleurs dans ses tableaux; il y a de ses travaux au musée de Montpellier et des grisailles de sa main à la préfecture de Toulouse.

6. Tableau de 3 pieds 7 pouces de large sur 2 pieds 9 pouces de haut.

223. BAS-RELIEF IMITANT LA TERRE CUITE, D'APRÈS FRANÇOIS FLAMAND[1].

Mieux colorié que dessiné.

224. AUTRE BAS-RELIEF IMITANT LE BRONZE, EN FORME DE FRISE, DONT LE SUJET ALLÉGORIQUE EST L'ENTRÉE DE LA PRINCESSE DE SAXE-TESCHEN ET DU PRINCE SON ÉPOUX A BRUXELLES[2].

L'illusion toujours est surprenante et prouve au moins la plus grande intelligence dans la disposition des ombres et des lumières.

DAVID[3].

311. BÉLISAIRE RECONNU PAR UN SOLDAT QUI AVAIT SERVI SOUS LUI, AU MOMENT QU'UNE FEMME LUI FAIT L'AUMONE[4].

. . . . Tous les jours je le vois
Et crois toujours le voir pour la première fois.

Ce jeune homme montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage; il a de l'âme; ses têtes ont de l'expression sans affectation; ses attitudes sont nobles et naturelles; il dessine; il sait jeter une draperie et faire de beaux plis; sa cou-

1. Bas-relief de 3 pieds 7 pouces de long sur 18 pouces de haut.

2. Bas-relief de 3 pieds 9 pouces de long sur 16 pouces de haut.

3. Jacques-Louis David, né à Paris, le 30 août 1748, élève de Vien, agréé par son tableau de *Bélisaire* membre de l'Institut à la création, premier peintre de l'empereur; proscrit comme régicide en 1815, mort à Bruxelles le 29 décembre 1825.

4. Tableau de 10 pieds carrés. C'est la réduction de ce tableau que possède le musée du Louvre; elle a été exécutée par Favre et Girodet, puis retouchée par David, qui la signa et l'exposa en 1785. David a composé le *Bélisaire* à son retour de Rome. Il y revint depuis; mais lorsque, après la Restauration, chassé de France par les Bourbons, il demanda un asile à la patrie des beaux-arts, le séjour de Rome lui fut impitoyablement interdit, et il dut réclamer de la Belgique le refuge que l'Italie lui avait refusé. (*Note de M. Walferdin.*) — Le tableau original fut acheté par l'électeur de Trèves. Pris pendant la guerre, il servit à couvrir un caisson; reconnu, il fut racheté et revendu à Louis Bonaparte. Il est actuellement au musée de Lille.

leur est belle sans être brillante. Je désirerais qu'il y eût moins de raideur dans ses chairs; ses muscles n'ont pas assez de flexibilité dans quelques endroits. Rendez par la pensée son architecture plus sourde et peut-être que cela fera mieux. Si je parlais de l'admiration du soldat, de la femme qui donne l'aumône, de ces bras qui se croisent, je gâterais mon plaisir et j'affligerais l'artiste, mais je ne saurais me dispenser de lui dire : « Est-ce que tu ne trouves pas Bélisaire assez humilié de recevoir l'aumône! fallait-il encore la lui faire demander? Passe ce bras élevé autour de l'enfant ou lève-le vers le ciel, qu'il accusera de sa rigueur. »

312. SAINT ROCH INTERCÉDANT LA VIERGE POUR LA GUÉRISON DES PESTIFÉRÉS[1].

. Belle composition; figures pleines d'expression, belles parties de masses, belles draperies marquant bien le nu; bien dessiné. Peut-être y aurait-il quelque chose à désirer dans les mains du Saint, peut-être cet énorme et effrayant pestiféré, ce grand saint Roch rendent-ils la Vierge bien petite. Tâchez de regarder longtemps, si vous pouvez, ce jeune malade qui a perdu la tête et qui semble être devenu furieux; vous fuirez ce tableau d'horreur, mais vous y serez ramené par le goût de l'art et par votre admiration pour l'artiste.

314. LES FUNÉRAILLES DE PATROCLE.

Superbe esquisse, belle d'effet, pleine de sentiment.

313. LE PORTRAIT DE M. LE COMTE DE POTOCKI, A CHEVAL[2].

Superbe tableau, d'une couleur moins sombre que les autres; mais la jambe droite du cheval n'a-t-elle pas un peu de raideur?

316. UNE FEMME ALLAITANT SON ENFANT.

Cette femme et cet enfant sont bien groupés, et l'effet en

1. Tableau de 8 pieds de haut sur 6 de large. — A la Santé de Marseille.
2. D'environ 9 pieds de haut sur 7 de large.

est très-beau. Je voudrais un fond moins noir, j'y voudrais plus de transparence. Le tableau est bien dessiné et d'une belle forme.

315. TROIS FIGURES ACADÉMIQUES, DONT UNE REPRÉSENTE SAINT JÉROME.

Figures belles, bien dessinées et d'un grand effet.

SCULPTURE.

PAJOU.

227. BLAISE PASCAL[1].

Pour le roi.

Pascal paraît occupé de la cycloïde, tracée sur une table qu'il tient de la main gauche ; à ses pieds sont des feuilles éparses contenant ses pensées ; à droite un livre ouvert, où sont ses lettres.

Cette figure m'a paru avoir le caractère qui lui convient. Draperies un peu lourdes, les mains pas trop belles. Et la tête, est-elle bien sur les épaules? S'il ôte la main qui la soutient, je crains qu'elle ne tombe. En le regardant par devant, on le croirait bossu.

228. LE BUSTE DE GRÉTRY DEMANDÉ A L'ARTISTE PAR LES ÉTATS DE LIÉGE PATRIE DE CE CÉLÈBRE MUSICIEN.

Il doit être placé sur le théâtre de la ville.

Ce buste est fait avec esprit. Aux yeux, touches sèches et égales, cheveux lourds. Mêmes défauts à tous les bustes de ce maître; ils semblent travaillés d'habitude. Je n'aime pas ces rayons aux yeux.

1. Statue de 6 pieds de proportion.

BRIDAN.

239. VULCAIN PRÉSENTANT LES ARMES QU'IL A FORGÉES[1].

Pour le roi.

Cette statue m'a paru belle et d'un beau dessin. Je n'aime pas la tête; le visage est bourru, soit, mais il y a des maigreurs.

CAFFIERI.

233. POQUELIN DE MOLIÈRE; — 234. MESMER; — 235. MADEMOISELLE LUZI, ETC.

Tous ces bustes maniérés de forme et d'une touche sèche et maigre. Celui du charlatan Mesmer est le moins mal.

MOUCHY.

240. LE DUC DE MONTAUSIER, GOUVERNEUR DES ENFANTS DE FRANCE SOUS LOUIS XIV.

Modèle en plâtre, de six pieds de proportion, qui doit être exécuté en marbre de même grandeur. Pour le roi.

Bien posé; extrémités faites avec esprit; corps un peu raide; plis d'une belle forme, mais pas assez finis. A refaire pour la tête. Est-ce là un misanthrope? Ce personnage sévère devrait regarder les courtisans, ces empoisonneurs des rois, avec indignation, avec mépris, et leur cracher au visage. Cette dernière circonstance n'eût pas été sans doute très-facile à rendre en sculpture; mais ce qui était plus indispensable, c'était de donner au héros de la vertu des traits d'une nature moins commune, un caractère plus austère et plus élevé.

BERRUER.

241. LA FORCE.

Modèle en plâtre d'une figure qui s'exécute en grand pour

1. Statue en marbre de 6 pieds de proportion.

le nouveau bâtiment du Palais, de la proportion de huit pieds.

Mal dessiné, d'une mauvaise forme, figure mal ensemble.

243. NÉRICAULT DESTOUCHES.

Buste en marbre pour le foyer de la Comédie française. Détestable. Le visage n'est pas de chair tant les parties en sont anguleuses, sèches et maigres.

242. MODÈLE EN PLATRE DU COURONNEMENT DE LA PRINCIPALE ENTRÉE DE SAINT-BARTHÉLEMY, REPRÉSENTANT LA FOI ET LA CHARITÉ.

Ce modèle n'est pas mieux que les précédents.

LE COMTE.

244. DEUX FIGURES EN TALC, REPRÉSENTANT L'UNE LA JUSTICE, ET L'AUTRE LA PRUDENCE, POUR LE NOUVEAU BATIMENT DU PALAIS[1].

Mauvaises figures.

246. PORTRAIT EN MÉDAILLON DU CARDINAL DE LA ROCHEFOUCAULT[2].

Il est mieux; fait avec esprit; la draperie et les cheveux sont légers.

HOUDON.

251. LE MARÉCHAL DE TOURVILLE[3].

Pour le roi.

Il est représenté au moment où il fait voir au conseil de guerre la lettre du roi qui lui ordonne de combattre les ennemis, forts ou faibles, ordre qui décida le combat de la Hogue, ce combat si malheureux, mais qui n'en fut pas moins le moment le plus glorieux de la vie de Tourville. Prêt à donner le signal

1. Ces deux figures, qui portent le même numéro, ont chacune 3 pieds 2 pouces de proportion.

2. Exécuté en marbre pour M. l'Evêque de Conserans.

3. Statue en marbre de 6 pieds de proportion.

d'ordre de bataille, il montre avec son épée la lettre qui doit en justifier le succès, et son regard exprime un dévouement plein de courage et de fierté. Le vent qui agite ses cheveux et son vêtement, les attributs de marine qui servent de soutien à la figure, indiquent l'élément sur lequel il va combattre.

Cette figure a du mouvement; le moment choisi est sublime; ce n'est pas de la sculpture, c'est de la peinture; c'est un beau Van Dyck. On a dit que l'attitude tenait un peu de Scapin; cette critique a plus de malignité que de raison. La tête est trop encapuchonnée; il y a du luxe dans les vêtements, mais le costume est exact et l'est avec élégance. Tourville était beau; on l'a pris souvent pour une femme. Étalez ce visage, déployez-le en diminuant ces deux touffes de cheveux et ce haut bord de chapeau, et l'on verra ce beau visage et d'un beau caractère, et sa beauté se raccordera avec le luxe des vêtements. Les détails sont bien faits. On dit encore que l'attitude n'est pas assez décidée, et que la partie supérieure penchant d'un côté, la hanche du côté opposé devrait avoir plus de saillie; et peut-être a-t-on raison. On demande si les plis du haut-de-chausses ne sont pas trop égaux et s'ils ne manquent pas de souplesse.

252. LA STATUE DE M. DE VOLTAIRE.

Cette statue en marbre devait être placée à l'Académie française; mais elle est destinée à présent, Mme Denis Duvivier s'étant brouillée, depuis son mariage, avec messieurs les Quarante, à décorer la nouvelle salle de la Comédie, rue de Condé[1].

Cette figure a du caractère. On n'en trouve pas l'attitude heureuse; c'est qu'on n'est pas assez touché de sa simplicité. On lui aimerait mieux une robe de chambre que cette volumineuse draperie; mais aurait-elle été aussi propre à dissimuler les maigreurs d'un vieillard de quatre-vingt-quatre ans? Pourquoi ces souliers sont-ils carrés? Quand on accuse les rides du visage et leurs formes d'être peu vraies, on oublie que c'est un portrait. On voudrait plus de finesse encore dans le dessin; une ride grande ou petite devient imperceptible à son extrémité; on

1. Elle décore aujourd'hui le vestibule du Théâtre-Français. Celle qu'on voit à l'entrée de la bibliothèque de l'Institut est de Pigalle; on se rappelle que Voltaire disait à l'occasion de cette statue, où il est représenté sans draperie aucune, que Pigalle l'avait habillé en singe. (*Note de M. Walferdin.*)

serait porté à croire que toutes celles de ce visage sont un peu de pratique. Les mains sont très-bien.

254. BUSTE EN MARBRE DU MÉDECIN TRONCHIN.

Bon portrait, bien fait, à l'exception de quelques touches dans le visage qui m'ont paru maigres ; mais si elles sont maigres dans l'original, comment faut-il faire?

255. BUSTE D'UN ENFANT DE HUIT A NEUF ANS[1].

Ce buste fait plaisir; le visage est moelleux et touché avec finesse; les cheveux sont très-légers.

BOIZOT FILS.

265. BUSTE DE LA REINE, EXÉCUTÉ EN MARBRE POUR LE DÉPARTEMENT DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES.

Ce buste est mesquin de forme, les yeux faits sans esprit. Quelques détails à louer.

267. BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST PAR SAINT JEAN, BAS-RELIEF EN PLATRE[2].

Ce saint Jean est gêné ; il veut se donner de la grâce et quitte son attitude naturelle; les formes sont maniérées; point de finesse dans les touches.

JULIEN[3].

268. FIGURE D'ÉRIGONE, EN MARBRE[4].

Sans expression, mal dessinée; le corps est ce qu'il y a de moins mal.

1. Ce buste appartenait à M. Girardot de Marigny.

2. De 5 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large ; il a été exécuté de la grandeur de 16 pieds de haut sur 8 pieds de large, en pierre de Tonnerre, dans la nouvelle chapelle des fonts, à Saint-Sulpice.

3. Pierre Julien, né en 1731 à Saint-Paulien (Haute-Loire), élève de G. Coustou ; reçu académicien en 1779, sur sa figure du *Gladiateur mourant,* qui est au Louvre; membre de l'Institut; mort le 17 décembre 1804.

4. De 2 pieds de proportion, appartenait à M. de Duplaa, président à mortier du Parlement de Pau en Béarn.

269. TÊTE DE VESTALE[1].

Les touches qui y sont, dures et sèches; point de noblesse.

DEJOUX[2].

270. LE MARÉCHAL DE CATINAT.

Pour le roi. Figure de 6 pieds de proportion; elle doit être exécutée en marbre.

L'artiste a prétendu saisir le moment où Catinat, étant aux plaines de Marsailles, trace à la hâte sur le sable son projet d'attaque, etc.; mais sans cette explication du livret, on pourrait fort bien le prendre tout platement pour un homme qui saigne du nez, ce qui n'est pas fort convenable sans doute, ainsi qu'on l'observe dans le *Pique-Nique*[3], la veille d'un jour de bataille.

Froid d'attitude et de caractère; manière de faire sèche et maigre; cela ressemble à une ébauche. Les mains sont assez bien.

MONOT.

272. UNE JARDINIÈRE[4],

En marbre; bien posée, bien drapée; une tête muette; extrémités négligées; formes pas assez arrêtées.

273. UNE TÊTE DE L'AMOUR.

Pauvre, maigre, mauvaise. Passez.

276. UNE TÊTE DE FAUNE, FAISANT PENDANT A UNE TÊTE DE BACCHANTE.

Le caractère de la tête est guindé, formes assez naturelles.

1. En marbre de 2 pieds de proportion; appartenait à M***.

2. Claude Dejoux, né à Vadans (Jura), en 1731, académicien en 1779, membre de l'Institut, mort le 18 octobre 1816.

3. C'est le titre d'une des critiques du Salon de cette année. (*Note de M. Walferdin.*)

4. De 2 pieds 1/2 de proportion.

LE MOMENT OU PSYCHÉ VIENT VOIR L'AMOUR[1].

Deux figures en marbre de grandeur naturelle. Ces figures sont destinées à orner le lit de M. le prince de Deux-Ponts. L'attitude de Psyché agréable et convenable à la scène; beau visage, mais qui ne dit mot, ni désir, ni joie, ni étonnement; extrémités pas assez faites; raideur dans le tout. Amour bien posé, extrémités pas trop bien dessinées, et le corps sans souplesse.

DESSINS

COCHIN.

286. L'ENLÈVEMENT DES SABINES.

Dessin fait avec esprit, mais d'un effet égal.

287. LES NYMPHES DE CALYPSO. — 288. LES DESSINS DESTINÉS A L'ÉDITION DE L'ÉMILE DE J.-J. ROUSSEAU.

Charmants; cependant toutes les têtes un peu ressemblantes.

MOREAU LE JEUNE[2].

299. CÉRÉMONIE DU SACRE DE LOUIS XVI. — 309. ARRIVÉE DE J.-J. ROUSSEAU AU SÉJOUR DES GRANDS HOMMES.

Dessins spirituels et bien composés; ses têtes en pastel, ni belles ni bien peintes.

1. Ce morceau n'était pas au Salon, mais dans l'atelier de l'artiste, cour du Louvre.

2. Jean-Michel Moreau, dit le Jeune, né à Paris en 1741, élève du peintre Louis Le Lorrain, puis du graveur Le Bas. Il remplaça Cochin comme dessinateur des Menus-Plaisirs et aussi dans la faveur du public. Le Salon de 1781 fut pour lui un triomphe. Il mourut à Paris, le 30 novembre 1814.

PENSÉES DÉTACHÉES

SUR

LA PEINTURE, LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE ET LA POÉSIE

POUR SERVIR DE SUITE AUX SALONS

Publié en 1798.

PENSÉES DÉTACHÉES

SUR

LA PEINTURE, LA SCULPTURE, L'ARCHITECTURE ET LA POÉSIE

POUR SERVIR DE SUITE AUX SALONS

DU GOUT.

On retrouve les poëtes dans les peintres, et les peintres dans les poëtes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur, que la lecture des grands ouvrages à un artiste.

★

Il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût. Je reconnais le talent dans presque tous les tableaux flamands; pour le goût, je l'y cherche inutilement.

★

Le talent imite la nature; le goût en inspire le choix; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise; et je donnerais dix Watteau pour un Teniers. J'aime mieux Virgile que Fontenelle, et je préférerais volontiers Théocrite à tous les deux; s'il n'a pas l'élégance de l'un, il est plus vrai, et bien loin de l'afféterie de l'autre.

★

Question qui n'est pas aussi ridicule qu'elle le paraîtra : Peut-on avoir le goût pur, quand on a le cœur corrompu?

★

N'y a-t-il aucune différence entre le goût que l'on tient de l'éducation ou de l'habitude du grand monde, et celui qui naît

du sentiment de l'honnête? Le premier n'a-t-il pas ses caprices? N'a-t-il pas eu un législateur? Et ce législateur quel est-il?

★

Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations; et ces observations, quand les a-t-on faites? En tout temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l'analyse. Le goût a prononcé longtemps avant que de connaître le motif de son jugement; il le cherche quelquefois sans le trouver, et cependant il persiste.

★

Je me souviens de m'être promené dans les jardins de Trianon. C'était au coucher du soleil; l'air était embaumé du parfum des fleurs. Je me disais : Les Tuileries sont belles; mais il est plus doux d'être ici.

★

La nature commune fut le premier modèle de l'art. Le succès de l'imitation d'une nature moins commune fit sentir l'avantage du choix; et le choix le plus rigoureux conduisit à la nécessité d'embellir ou de rassembler dans un seul objet les beautés que la nature ne montrait éparses que dans un grand nombre. Mais comment établit-on l'unité entre tant de parties empruntées de différents modèles? Ce fut l'ouvrage du temps.

★

Tous disent que le goût est antérieur à toutes les règles; peu savent le pourquoi. Le goût, le bon goût est aussi vieux que le monde, l'homme et la vertu; les siècles ne l'ont que perfectionné.

★

J'en demande pardon à Aristote; mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilège.

★

Les règles ont fait de l'art une routine; et je ne sais si elles

n'ont pas été plus nuisibles qu'utiles. Entendons-nous : elle ont servi à l'homme ordinaire; elles ont nui à l'homme de génie.

⋆

Les pygmées de Longin, vains de leur petitesse, arrêtaient leur croissance par des ligatures. *De te fabula narratur*, homme pusillanime qui crains de penser.

⋆

Je suis sûr que lorsque Polygnote de Thasos et Myron d'Athènes quittèrent le camaïeu, et se mirent à peindre avec quatre couleurs, les anciens admirateurs de la peinture traitèrent leurs tentatives de libertinage.

⋆

Je crois que nous avons plus d'idées que de mots. Combien de choses senties, et qui ne sont pas nommées ! De ces choses, il y en a sans nombre dans la morale, sans nombre dans la poésie, sans nombre dans les beaux-arts. J'avoue que je n'ai jamais su dire ce que j'ai senti dans l'*Andrienne* de Térence et dans la *Vénus de Médicis*. C'est peut-être la raison pour laquelle ces ouvrages me sont toujours nouveaux. On ne retient presque rien sans le secours des mots, et les mots ne suffisent presque jamais pour rendre précisément ce que l'on sent.

⋆

On regarde ce que l'on sent et ce que l'on ne saurait rendre, comme son secret.

⋆

Rien n'est si aisé que de reconnaître l'homme qui sent bien et qui parle mal, de l'homme qui parle bien et qui ne sent pas. Le premier est quelquefois dans les rues, le second est souvent à la cour.

⋆

Le sentiment est difficile sur l'expression ; il la cherche, et cependant, ou il balbutie, ou il produit d'impatience un éclair de génie. Cependant cet éclair n'est pas la chose qu'il sent; mais on l'aperçoit à sa lueur.

⋆

Un mauvais mot, une expression bizarre m'en a quelquefois plus appris que dix belles phrases.

★

Rien n'est plus ridicule et plus ordinaire dans la société qu'un sot qui veut tirer d'embarras un homme de génie. Eh! pauvre idiot, laisse-le se tourmenter, le mot lui viendra; et quand il l'aura dit, tu ne l'entendras pas.

DE LA CRITIQUE.

Je voudrais bien savoir où est l'école où l'on apprend à sentir.

★

Il en est une autre où j'enverrais bien des élèves, c'est celle où l'on apprendrait à voir le bien et à fermer les yeux sur le mal. Eh! n'as-tu vu dans Homère que l'endroit où le poëte peint les puérilités dégoûtantes du jeune Achille? Tu remues le sable d'un fleuve qui roule des paillettes d'or, et tu reviens les mains pleines de sable, et tu laisses les paillettes!

★

Je disais à un jeune homme : « Pourquoi blâmes-tu toujours, et ne loues-tu jamais? — C'est, me répondit-il, que mon blâme déplacé ne peut faire du mal qu'à un autre... » Si je ne l'avais connu pour un bon enfant, combien il se serait trompé!

★

On est plus jaloux de passer pour un homme d'esprit, que l'on ne craint de passer pour un méchant. N'est-ce donc pas assez des inconvénients de l'esprit sans y joindre ceux de la méchanceté? Tous les sots redoutent l'homme d'esprit; tout le monde redoute le méchant, sans en excepter les méchants.

★

Il est peu, très-peu d'hommes, qui se réjouissent franchement du succès de celui qui court la même carrière; c'est un des phénomènes les plus rares de la nature.

★

L'ambition de César est bien plus commune qu'on ne pense : le cœur ne propose pas même l'alternative, il ne dit pas : *aut Cæsar, aut nihil.*

★

Il est une certaine subtilité d'esprit très-pernicieuse; elle sème le doute et l'incertitude. Ces amasseurs de nuages me déplaisent spécialement; ils ressemblent au vent qui remplit les yeux de poussière.

★

Il y a bien de la différence entre un raisonneur et un homme raisonnable. L'homme raisonnable se tait souvent, le raisonneur ne déparle pas.

★

Le poëte a dit :

. . . Trahit sua quemque voluptas.
VIRGIL. *Bucol. Eclog.* II, v. 65.

Si l'observation de la nature n'est pas le goût dominant du littérateur ou de l'artiste, n'en attendez rien qui vaille ; et lui reconnaîtriez-vous ce goût dès sa plus tendre jeunesse, suspendez encore votre jugement. Les muses sont femmes, elles n'accordent pas toujours leurs faveurs à ceux qui les sollicitent le plus opiniâtrément. Combien elles ont fait d'amants malheureux, et combien elles en feront encore ! Et pour l'amant favorisé, encore y a-t-il l'heure du berger.

★

La sotte occupation que celle de nous empêcher sans cesse de prendre du plaisir, ou de nous faire rougir de celui que nous avons pris !... C'est celle du critique.

★

Plutarque dit qu'il y eut, une fois, un homme si parfaitement beau, que, dans un temps où les arts florissaient, il mit en défaut toutes les ressources de la peinture et de la sculpture. Mais cet homme était un prince, il s'appelait *Démétrius Poliorcète*. Il n'y avait peut-être pas une seule partie dans cet homme que l'art ne pût encore embellir; la flatterie n'en doutait pas, mais elle se gardait bien de le dire.

★

Un peintre ancien a dit qu'il était plus agréable de peindre que d'avoir peint. Il y a un fait moderne qui le prouve : c'est

celui d'un artiste qui abandonne à un voleur un tableau fini pour une ébauche.

★

Il y a une fausse délicatesse, sinon funeste à l'art, au moins affligeante pour l'artiste. Un amateur qui reçoit ces juges dédaigneux dans sa galerie les arrête inutilement devant les morceaux les plus précieux; à peine obtiennent-ils un regard distrait. Ils sont là comme le rat de ville à la table du rat des champs.

. . . Tangentis male singula dente superbo.

HORAT. *Sermon.* lib. II, *Sat.* VI, vers. 87.

Cela est fort beau; mais cela est toujours fort au-dessous de ce qu'ils ont vu ailleurs. Si c'est là le motif qui ferme la porte de ton cabinet, Randon de Boisset[1], je te loue.

★

Quel que soit votre succès, attendez-vous à la critique. Si vous êtes un peu délicat, vous serez moins blessé de l'attaque de vos ennemis que de la défense de vos amis.

DE LA COMPOSITION, ET DU CHOIX DES SUJETS.

Rien n'est beau sans unité; et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire; mais cela ne l'est pas.

★

L'unité du tout naît de la subordination des parties; et de cette subordination naît l'harmonie qui suppose la variété.

★

Il y a entre l'unité et l'uniformité la différence d'une belle mélodie à un son continu.

★

La symétrie est l'égalité des parties correspondantes dans un tout. La symétrie, essentielle dans l'architecture, est bannie de tout genre de peinture. La symétrie des parties de l'homme

1. Voyez ce que Diderot dit de ce fermier général, tome XI, p. 274.

y est toujours détruite par la variété des actions et des positions; elle n'existe pas même dans une figure vue de face et qui présente ses deux bras étendus. La vie et l'action d'une figure sont deux choses différentes. La vie est dans une figure en repos. Les artistes ont attaché au mot de *mouvement* une acception particulière. Ils disent d'une figure en repos, qu'elle a du *mouvement*, c'est-à-dire qu'elle est prête à se mouvoir.

★

L'harmonie du plus beau tableau n'est qu'une bien faible imitation de l'harmonie de la nature. Le plus grand effort de l'art consiste souvent à sauver la difficulté.

★

C'est cet effet[1] qui caractérise en grande partie le technique ou le faire de chaque maître.

★

Celui qui demande un tableau, plus il détaille le sujet, plus il est sûr d'avoir un mauvais tableau. Il ignore combien dans le maître le plus habile l'art est borné.

★

Que m'importe que le *Laocoon* des statuaires soit antérieur ou non au Laocoon du poëte? Il est certain que l'un a servi de modèle à l'autre.

★

Tout étant égal d'ailleurs, j'aime mieux l'histoire que les fictions.

★

La tête d'un homme sur le corps d'un cheval nous plaît; la tête d'un cheval sur le corps d'un homme nous déplaira. C'est au goût à créer des monstres. Je me précipiterai peut-être entre les bras d'une syrène; mais si la partie qui est femme était poisson, et celle qui est poisson était femme, je détournerais mes regards.

★

Je crois qu'un grand artiste peut me montrer avec succès

1. Effort (?)

les serpents repliés sur la tête des Euménides. Que Méduse soit belle, mais que son caractère m'inspire l'effroi : cela se peut; c'est une femme que j'aime à voir, mais dont je crains de m'approcher.

★

Ovide, dans ses *Métamorphoses*, fournira à la peinture des sujets bizarres; Homère les fournira grands.

★

Pourquoi l'*Hippogriffe*, qui me plaît tant dans le poëme, me déplairait-il sur la toile? J'en vais dire une raison bonne ou mauvaise. L'image, dans mon imagination, n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a, entre ces deux imitations, la différence d'*il peut être* à *il est*.

★

La fable des habitants de l'île de Délos métamorphosés en grenouilles est un sujet propre pour une grande pièce d'eau.

★

Jamais un peintre de goût n'occupera son pinceau des *compagnons d'Ulysse changés en pourceaux*. Le Carrache l'a fait pourtant au palais Farnèse.

★

Ne me représentez jamais le Pô, ou ôtez-lui sa tête de taureau.

★

Lucien parle d'une contrée où les habitants avaient le malheureux avantage de détacher leurs yeux de leurs têtes, et d'emprunter ceux de leurs voisins quand ils avaient égaré les leurs. — Où est cette contrée? — Et vous qui me faites cette question, de quel pays êtes-vous?

★

Horace a dit :

> Nec pueros coram populo Medea trucidet.
>
> HORAT. *de Art. poet.*, vers. 185.

et Rubens m'a montré *Judith sciant la tête d'Holopherne*. Ou Horace a dit, ou Rubens a fait une sottise.

★

Soyez terrible, j'y consens; mais que la terreur que vous m'inspirez soit tempérée par quelque grande idée morale.

★

Si tous les tableaux de martyrs, que nos grands maîtres ont si sublimement peints, passaient à une postérité reculée, pour qui nous prendrait-elle? Pour des bêtes féroces ou des anthropophages.

★

Pourquoi est-ce que les ouvrages des Anciens ont un si grand caractère? C'est qu'ils avaient tous fréquenté les écoles des philosophes.

★

Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur; sans quoi il est muet.

★

Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective.

★

La plus belle pensée ne peut plaire à l'esprit si l'oreille est blessée[1]. De là, la nécessité du dessin et de la couleur.

★

Dans toute imitation de la nature, il y a le technique et le moral. Le jugement du moral appartient à tous les hommes de goût; celui du technique n'appartient qu'aux artistes.

★

Quel que soit le coin de la nature que vous regardiez, sauvage ou cultivé, pauvre ou riche, désert ou peuplé, vous y trouverez toujours deux qualités enchanteresses, la vérité et l'harmonie.

★

Transportez Salvator Rosa dans les régions glacées voisines du pôle; et son génie les embellira.

1. . . . . . La plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.
Boileau, *Art poétique*, vers 111 et 112. (Br.)

N'inventez de nouveaux personnages allégoriques qu'avec sobriété, sous peine d'être énigmatique.

★

Préférez, autant qu'il vous sera possible, les personnages réels aux êtres symboliques.

★

L'allégorie, rarement sublime, est presque toujours froide et obscure.

★

La nature est plus intéressante pour l'artiste que pour moi ; pour moi ce n'est qu'un spectacle, pour lui c'est encore un modèle.

★

Il y a des licences accordées au dessin, et peut-être au bas-relief, qu'on refuse à la peinture. La vigueur du coloris fait sortir la fausseté, ou le hideux, ou le dégoûtant de l'objet.

★

L'artiste moderne vous montrera le fils d'Achille adressant la parole à la malheureuse Polixène ; et il sera froid. L'artiste antique vous le montrera saisissant la chevelure de sa victime et prêt à la frapper ; et il sera chaud. L'instant où il lui enfoncerait son glaive dans la poitrine inspirerait de l'horreur.

★

Je ne suis pas un capucin ; j'avoue cependant que je sacrifierais volontiers le plaisir de voir de belles nudités, si je pouvais hâter le moment où la peinture et la sculpture, plus décentes et plus morales, songeront à concourir, avec les autres beaux-arts, à inspirer la vertu et à épurer les mœurs. Il me semble que j'ai assez vu de tetons et de fesses ; ces objets séduisants contrarient l'émotion de l'âme, par le trouble qu'ils jettent dans les sens.

★

Je regarde *Suzanne ;* et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut-être ai-je désiré d'être à leur place.

★

Monsieur de La Harpe, vous avez beau dire, il faut agiter,

menter, émouvoir. On a écrit au-dessous de la muse tragique : φόϐος καὶ ἔλεὸς ; et vous ne m'inspirerez ni la terreur, ni la pitié, si vous manquez de chaleur, pas plus que vous n'élèverez mon âme, si la vôtre est vide de noblesse.

★

Longin conseille aux orateurs de se nourrir de pensées grandes et nobles. Je ne dédaigne pas ce conseil; mais le lâche se bat inutilement les flancs pour être brave : il faut l'être d'abord, et se fortifier seulement avec le commerce de ceux qui le sont. Il faut reconnaître son cœur, quand on les lit ou qu'on les écoute; en être étonné c'est s'avouer incapable de parler, de penser et d'agir comme eux. Heureux celui qui, parcourant la vie des grands hommes, les approuve et ne les admire point, et dit : *ed anch' io son pittore*[1]*!*

★

Il faut sacrifier aux grâces, même dans la peinture de la mauvaise humeur et du souci.

★

Rien de plus piquant qu'un accessoire mélancolique dans un sujet badin.

> Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
> Rumoresque senun severiorum
> Omnes unius æstimemus assis.
> Soles, occidere, et redire possunt.
> Nobis, quum semel occidit brevis lux,
> Nox est perpetua una dormienda.
> Da mihi basia, mille, deinde centum.

Val. Catulli, *Carmina,* ad. Lesbiam. *Car.* v, vers 1 *et seq.*

★

Quelque talent qu'il y ait dans un ouvrage malhonnête, il est destiné à périr, ou par la main de l'homme sévère, ou par la main de l'homme superstitieux ou dévot.

« Quoi ! vous seriez assez barbare pour briser la *Vénus aux belles fesses?*

1. *Et moi aussi je suis peintre !* Exclamation du Corrége en voyant un tableau de Raphaël. (Br.)

— Si je surprenais mon fils se polluant aux pieds de cette statue, je n'y manquerais pas. » J'ai vu une fois une clef de montre imprimée sur les cuisses d'un plâtre voluptueux.

★

Un tableau, une statue licencieuse est peut-être plus dangereuse qu'un mauvais livre ; la première de ces imitations est plus voisine de la chose. Dites-moi, littérateurs, artistes, répondez-moi ; si une jeune innocente avait été écartée du chemin de la vertu par quelques-unes de vos productions, n'en seriez-vous pas désolés ; et son père vous pardonnerait-il, et sa mère n'en mourrait-elle pas de douleur? Que vous ont fait ces parents honnêtes, pour vous jouer de la vertu de leurs enfants et de leur bonheur [1]?

★

Je voudrais que le remords eût son symbole, et qu'il fût placé dans tous les ateliers.

★

La sérénité n'habite que dans l'âme de l'homme de bien ; il fait nuit dans celle du méchant.

★

Je n'aime pas qu'Apollon, poursuivant Daphné, soit respectueux. Il est nu ; et la nymphe qu'il poursuit est nue. S'il retire son bras en arrière, s'il craint de la toucher, c'est un sot ; s'il la touche, l'artiste est un indécent. La touchât-il avec le revers de la main, comme on le voit dans le tableau de Lairesse, le spectateur dira : « Seigneur Apollon, vous ne l'arrêterez pas comme cela ; si vous craignez qu'elle ne s'enfuie pas assez vite, vous vous y prenez fort bien... — Mais peut-être que le dieu avait la peau du dessus de la main douce, et celle du dedans rude. — Laissez-moi en repos ; vous n'êtes qu'un mauvais plaisant. »

★

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : « Il y a bien du monde ; » ou : « On étouffe ici ; » ou : « Il n'y a per-

[1] Voyez *Salon de 1767*, t. XI, p. 189.

sonne. » Eh bien ! si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, votre toile ne sera ni vide ni surchargée.

Vous entrez dans un appartement, et vous dites : « Qu'est-ce qui les a tous entassés dans cet endroit? » ou : « Je les trouve bien isolés les uns des autres. » Eh bien, si vous avez ce tact, qui n'est pas rare, il y aura de l'air entre vos figures, et elles ne seront ni trop pressées ni trop éloignées.

★

Si l'intérêt mesure la distance de chacune à l'objet principal, elles seront à leur véritable place.

Si l'intérêt varie leur position, elles auront leur véritable attitude.

Si l'intérêt varie leur expression, elles auront leur véritable caractère.

Si l'intérêt varie la distribution des ombres et des lumières, et que chaque figure prenne de la masse générale la portion relative à son importance, votre scène sera naturellement éclairée.

Si vos lumières et vos ombres sont larges, et que le passage des unes aux autres soit imperceptible et doux, vous serez harmonieux.

★

Il y a des espaces arides dans la nature, et il peut y en avoir dans l'imitation.

★

Quelquefois la nature est sèche, et jamais l'art ne le doit être.

★

Ce sont les limites étroites de l'art, sa pauvreté, qui a distingué les couleurs en *couleurs amies* et en *couleurs ennemies*. Il y a des coloristes hardis qui ont négligé cette distinction. Il est dangereux de les imiter, et de braver le jugement du goût fondé sur la nature de l'œil.

★

Éclairez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave.

★

Si vous savez ôter aux passions leurs grimaces, vous ne

pécherez pas en les portant à l'extrême, relativement au sujet de votre tableau; alors toute votre scène sera aussi animée qu'elle peut et doit l'être.

★

Je sais que l'art a ses règles qui tempèrent toutes les précédentes; mais il est rare que le moral doive être sacrifié au technique. Ce n'est ni à Van Huysum ni à Chardin que je m'adresse; dans la peinture de genre il faut tout immoler à l'effet.

★

La peinture de genre n'est pas sans enthousiasme ; c'est qu'il y a deux sortes d'enthousiasme : l'enthousiasme d'âme et celui du métier. Sans l'un, le concept est froid; sans l'autre, l'exécution est faible; c'est leur union qui rend l'ouvrage sublime. Le grand paysagiste a son enthousiasme particulier; c'est une espèce d'horreur sacrée. Ses antres sont ténébreux et profonds; ses rochers escarpés menacent le ciel; les torrents en descendent avec fracas, ils rompent au loin le silence auguste de ses forêts. L'homme passe à travers de la demeure des démons et des dieux. C'est là que l'amant a détourné sa bien-aimée, c'est là que son soupir n'est entendu que d'elle. C'est là que le philosophe, assis ou marchant à pas lents, s'enfonce en lui-même. Si j'arrête mon regard sur cette mystérieuse imitation de la nature, je frissonne.

★

Si le peintre de ruines ne me ramène pas aux vicissitudes de la vie et à la vanité des travaux de l'homme, il n'a fait qu'un amas informe de pierres. Entendez-vous, monsieur Machy?

★

Il faut réunir à une imagination grande et forte un pinceau ferme, sûr et facile; la tête de Deshays à la main de son beau-père[1].

★

Toute composition digne d'éloge est en tout et partout d'ac-

1. Boucher.

cord avec la nature; il faut que je puisse dire : « Je n'ai pas vu ce phénomène, mais il est. »

★

Comme la poësie dramatique, l'art a ses trois unités : de temps, c'est au lever ou au coucher du soleil ; de lieu, c'est dans un temple, dans une chaumière, au coin d'une forêt ou sur une place publique; d'action, c'est ou le Christ s'acheminant sous le poids d'une croix au lieu de son supplice, ou sortant du tombeau vainqueur des enfers, ou se montrant aux pèlerins d'Emmaüs.

★

L'unité de temps est encore plus rigoureuse pour le peintre que pour le poëte; celui-là n'a qu'un instant presque indivisible.

★

Les instants se succèdent dans la description du poëte, elle fournirait à une longue galerie de peinture. Que de sujets depuis l'instant où la fille de Jephté vient au-devant de son père, jusqu'à celui où ce père cruel lui enfonce un poignard dans le sein !

★

Ces principes sont rebattus; où est le peintre qui les ignore? Où est le peintre qui les observe? On a tout dit sur le costume, et il n'y a peut-être aucun artiste qui n'ait fait quelque faute plus ou moins lourde contre le costume.

★

Avez-vous vu la sublime composition où Raphaël lève avec la main de la Vierge le voile qui couvre l'Enfant Jésus, et l'expose à l'adoration du petit saint Jean qui est agenouillé à côté d'elle [1] ? Je disais à une femme du peuple :

« Comment trouvez-vous cela?

— Fort mal.

— Comment, fort mal? mais c'est un Raphaël.

— Eh bien, votre Raphaël n'est qu'un âne.

— Et pourquoi, s'il vous plaît?

1. Ce tableau se trouve au Musée; il a été gravé par A. Boucher, Desnoyers, et F. Poilly. (Br.)

— C'est la Vierge que cette femme-là?

— Oui, voilà l'Enfant-Jésus?

— Cela est clair. Et celui-là?

— C'est saint Jean.

— Cela l'est encore. Quel âge donnez-vous à cet Enfant-Jésus?

— Mais, quinze à dix-huit mois.

— Et à ce saint Jean?

— Au moins quatre à cinq ans.

— Eh bien, ajouta cette femme, les mères étaient grosses en même temps... »

Je n'invente point un conte; je dis un fait. Un autre fait, c'est que la composition n'en fut pas moins belle pour moi.

La même femme trouvait l'*Enfant du Silence*[1], du Carrache, énorme, monstrueux; et elle avait raison. Elle était choquée de la disproportion de cet enfant avec sa mère délicate; et elle avait encore raison.

C'est qu'il ne faut pas mettre la nature exagérée à côté de la nature vraie, sous peine de contradiction. Si les hommes d'Homère lancent des quartiers de roche, ses dieux enjambent les montagnes.

★

J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant; mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui a précédé, et des annonces de celui qui suivra. On n'égorge pas encore Iphigénie; mais je vois approcher le victimaire avec le large bassin qui doit recevoir son sang, et cet accessoire me fait frémir.

★

A mesure que le lieu de la scène s'éloigne, l'angle visuel s'étend, et le champ du tableau peut s'accroître. Quelle est la plus grande quantité de cet angle au fond de l'œil? Quatre-vingt-dix degrés; au delà de cette mesure, on me montre plus d'espace que je n'en puis embrasser. De là la nécessité d'étendre les espaces situés au dehors de ces lignes.

★

Les compositions seraient monotones, si l'action principale

1. Ce tableau d'Annibal Carrache se voit au Musée du Louvre; c'est la *Vierge qui recommande le silence à saint Jean, pour ne pas troubler le repos de Jésus.* Il a été gravé par Et. Picart en 1681. (Br.)

devait rigoureusement occuper le milieu de la scène. On peut, on doit peut-être s'écarter de ce centre, mais avec sobriété.

★

Qu'est-ce qu'on entend par la balance de la composition? J'en ai peut-être une idée fausse; c'est de regarder la largeur du tableau comme un levier, regarder pour nulle la pesanteur des figures placées sur le point d'appui, établir l'équilibre entre les figures placées sur les bras, et diminuer ou augmenter les efforts de part et d'autre, en raison inverse des éloignements. Peu de figures, si le sujet l'exige, et beaucoup d'accessoires; ou beaucoup de figures et peu d'accessoires.

★

Pourquoi l'art s'accommode-t-il si aisément des sujets fabuleux, malgré leur invraisemblance? C'est par la même raison que les spectacles s'accommodent mieux des lumières artificielles que du jour. L'art et ces lumières sont un commencement d'illusion et de prestige. Je penserais volontiers que les scènes nocturnes auraient sur la toile plus d'effet que les scènes du jour, si l'imitation en était aussi facile. Voyez à Saint-Nicolas-des-Champs Jouvenet ressuscitant le Lazare[1], à la lueur des flambeaux. Voyez sous le cloître des Chartreux saint Bruno expirant[2], à des lumières artificielles. J'avoue qu'il y a une convenance secrète entre la mort et la nuit, qui nous touche sans que nous nous en doutions. La résurrection en est plus merveilleuse, la mort en est plus lugubre.

★

Je ne dispute guère contre les actions héroïques; j'aime à croire qu'elles se sont faites. J'adopte volontiers les systèmes qui embellissent les objets. Je préfère la chronologie de Newton à celle des autres historiographes, parce que, si Newton a bien calculé, Enée et Didon seront contemporains.

★

Il ne faut quelquefois qu'un trait pour montrer toute une figure.

1. Il faudrait peut-être ici *Jésus ressuscitant le Lazare*. Ce tableau de Jouvenet est aujourd'hui au Musée du Louvre. (Br.)

2. Ce tableau se voit au Musée; c'est le dernier de la galerie de Le Sueur. (Br.)

Et vera incessu patuit Dea...

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, v. 404.

Il ne faut quelquefois qu'un mot pour faire un grand éloge. *Alexandre épousa Roxane.* Qui était cette Roxane qu'Alexandre épousa? Apparemment la plus grande et la plus belle femme de son temps.

★

Les erreurs consacrées par de grands artistes deviennent avec le temps des vérités populaires. S'il existait plusieurs tableaux de l'*Enfant Jésus modelant et animant des oiseaux d'argile,* nous y croirions.

★

Beau sujet de tableau, c'est *Phryné traînée devant l'aréopage pour cause d'impiété, et absoute à la vue de son beau sein :* preuve, entre beaucoup d'autres, du cas que les Grecs faisaient de la beauté, ou des modèles qui servaient pour leurs dieux et leurs déesses.

Baudouin a traité ce sujet trop au-dessus de ses forces. Il n'a pas senti que les juges devaient occuper le côté gauche de la scène, et que la courtisane et son avocat devaient être à droite, l'avocat plus sur le fond, la courtisane plus voisine de moi. Il n'a pas su leur donner de l'expression ; l'action de l'avocat au moment où il arrache la tunique de Phryné n'a ni l'enthousiasme, ni la noblesse qu'elle exigeait. Les juges, dont il était si naturel de varier les mouvements, sont immobiles et froids. Je ne me rappelle pas qu'il y eût aucun concours d'assistants; cependant on allait entendre les causes singulières dans Athènes comme dans Paris. Mais, c'est la courtisane surtout qu'il était difficile de rendre; aussi ne l'a-t-il pas rendue.

Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus; et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri.

HORAT. *de Art. poet.,* vers 38-40.

Un petit peintre d'historiettes tantôt ordinaires, tantôt galantes, ne pouvait que faire un pauvre rôle devant un aréopage : ce qui est arrivé à Baudouin. Il est mort épuisé de débauches. Je n'en parlerais pas ainsi, je n'en parlerais point

du tout, s'il vivait. Deshays, l'autre gendre de Boucher, avait les mêmes mœurs, et a eu le même sort que Baudouin.

★

Quelque habile que soit un artiste, il est facile de discerner s'il a appelé le modèle ou travaillé de pratique; l'absence de certaines vérités de nature décèle ou son avarice ou sa vanité. — Mais, quand on a beaucoup imité cette nature, ne peut-on pas s'en passer? — Non. — Et pourquoi? — C'est que le mouvement du corps le plus imperceptible change toute la position des muscles, et produit des rondeurs où il y avait des méplats, des méplats où il y avait des rondeurs; toute la figure est voisine du vrai, et tout y est faux.

★

Ce contraste entre les figures, si sottement recommandé et plus sottement encore comparé à celui des personnages dramatiques, entendu comme il l'est par les écrivains et peut-être par les artistes, donnerait aux compositions un air d'apprêt insupportable. Allez aux Chartreux, voyez là quarante moines rangés sur deux files parallèles; tous font la même chose, aucun ne se ressemble; l'un a la tête renversée en arrière et les yeux fermés; l'autre l'a penchée et renfoncée dans son capuchon; et ainsi du reste de leurs membres. Je ne connais pas d'autre contraste que celui-là.

Quoi donc! faut-il que l'un parle, quand un autre se tait; que l'un crie, quand un autre parle; que l'un se redresse, quand un autre se courbe; que l'un soit triste, quand un autre est gai; que l'un soit extravagant, quand un autre est sage? Cela serait trop ridicule.

Le contraste est une affaire de règle, dites-vous. Je n'en crois rien. Si l'action demande que deux figures se penchent vers la terre, qu'elles soient penchées toutes deux; et si vous les imitez d'après nature, ne craignez pas qu'elles se ressemblent.

Le contraste n'est pas plus une affaire de hasard que de règle. C'est par une nécessité dont il est impossible de s'affranchir sans être faux que deux figures différentes, ou d'âge, ou de sexe, ou de caractère, font diversement une même chose.

★

Une composition doit être ordonnée de manière à me per-

suader qu'elle n'a pu s'ordonner autrement; une figure doit agir ou se reposer, de manière à me persuader qu'elle n'a pu agir autrement.

★

Allez encore aux Chartreux; voyez *la Distribution des aumônes* de Bruno à cent pauvres qui se présentent autour de lui[1]. Tous sont debout, tous demandent, tous tendent les mains pour recevoir; et dites-moi où est le contraste entre ces figures.

Je ne sais si le contraste technique a embelli quelques compositions; mais je suis sûr qu'il en a beaucoup gâté.

Le contraste que vous recommandez se sent; celui qui me plaît ne se sent pas.

★

Ne croyez pas qu'on puisse conserver la même action, et tourner et retourner sa figure en cent diverses manières; il n'y en a qu'une qui soit bien, parfaitement bien; et ce n'est jamais que notre ignorance qui laisse à l'artiste le choix entre plusieurs.

★

« Mais quoi! me direz-vous, un homme qui ramasse une pièce d'argent à terre, un de ces mendiants de Le Sueur, par exemple, ne la peut ramasser que d'une façon, ne peut se courber plus ou moins?

— A la rigueur, non.

— Ne peut avoir ses deux jambes parallèles, ou l'une placée en avant et l'autre reculée en arrière?

— Non.

— Prendre d'une main et appuyer, ou ne pas appuyer de l'autre à terre?

— Non, non.

— Se précipiter avec rapidité ou ramasser avec nonchalance?

— Non, non, vous dis-je.

— Mais si l'artiste n'était pas le maître de varier à sa fantaisie la position de ses figures, il faudrait qu'il renonçât à son talent, ou qu'à l'occasion d'une tête, d'un pied, d'une main, d'un doigt, il bouleversât toute son ordonnance.

— Cela paraît ainsi; mais cela n'est pas. Heureusement

1. La scène est à Grenoble; ce tableau de Le Sueur, l'un des vingt-deux qu'il peignit sur bois pour les Chartreux de Paris, et qui ont été transportés sur toile. njourd'hui au *Musée du Louvre*. Il a été gravé par Fr. Chauveau. (Br.)

pour l'artiste, nous n'en savons pas assez pour sentir et accuser ses négligences. Daignez m'écouter encore un moment. L'artiste veut rendre d'après nature une action; il appelle le modèle, il lui dit : Faites telle chose : le modèle obéit et fait la chose de la manière apparemment qui lui est la plus commode : c'est l'organisation qui lui est propre, qui dispose de tous ses membres. Cela est si vrai, que, si l'artiste se sert d'un autre modèle, plus svelte ou plus lourd, plus jeune ou plus âgé, à qui il ordonne la même action, ce second modèle l'exécutera diversement. Que fait donc l'artiste qui lui relève ou baisse la tête, qui lui avance ou retire une jambe, ou qui lui pousse une main en avant, ou qui lui repousse l'autre en arrière? N'est-il pas évident qu'il contrarie l'organisation de cet homme, et qu'il le gêne plus ou moins?

— Eh! que m'importe, pourvu que cette gêne m'échappe, et que l'ensemble en soit plus parfait?

— Vous avez raison; mais convenez qu'il y a à cet agencement artificiel d'une figure des limites assez étroites, et qu'un peu trop de licence lui donnerait un air académique ou gêné, tout à fait maussade. »

*

Voulez-vous que je vous raconte un fait qui m'est personnel? Vous connaissez ou vous ne connaissez pas la statue de Louis XV placée dans une des cours de l'École-Militaire; elle est de Le Moyne. Cet artiste faisait, un jour, mon portrait. L'ouvrage était avancé. Il était debout, immobile, entre son ouvrage et moi, la jambe droite pliée et la main gauche appuyée sur la hanche, non du même côté, du côté gauche. « Mais, lui dis-je, monsieur Le Moyne, êtes-vous bien?

— Fort bien, me répondit-il.

— Et pourquoi votre main n'est-elle pas sur la hanche du côté de votre jambe pliée?

— C'est que par sa pression je risquerais de me renverser; il faut que l'appui soit du côté qui porte toute ma personne.

— A votre avis, le contraire serait absurde?

— Très-absurde.

— Pourquoi donc l'avez-vous fait à votre Louis XV de l'École-Militaire?... »

A ce mot, Le Moyne resta stupéfait et muet. J'ajoutai : « Avez-vous eu le modèle pour cette figure?

— Assurément.

— Avez-vous ordonné cette position à votre modèle?

— Sans doute.

— Et comment s'est-il placé? est-ce comme vous l'êtes à présent, ou comme votre statue?

— Comme je suis.

— C'est donc vous qui l'avez arrangé autrement?

— Oui, c'est moi, j'en conviens.

— Et pourquoi?

— C'est que j'y ai trouvé plus de grâce... »

J'aurais pu ajouter : « Et vous croyez que la grâce est compatible avec l'absurdité? » Mais je me tus par pitié; je m'accusai même de dureté; car pourquoi montrer à l'artiste les défauts de son ouvrage, quand il n'y a plus de remède? C'est le contrister bien en pure perte, surtout quand il n'est plus d'âge à se corriger... A présent je reviens à vous, et je vous demande si Le Moyne, au lieu d'agencer sa figure comme nous la voyons, n'aurait pas mieux fait de la rendre à peu près strictement d'après le modèle? Je dis à peu près; car, le modèle le plus parfait n'étant qu'un à peu près de la figure que l'artiste se proposait d'exécuter, son action ne pouvait être qu'un à peu près de l'action qu'il se proposait de lui donner.

— Mais les fautes sont rarement aussi grossières.

— D'accord. Cependant vous entendrez souvent dire des compositions d'un artiste : il y a je ne sais quoi de contraint dans ses figures; et savez-vous d'où naît cette contrainte? De la liberté qu'il a prise de réduire l'action naturelle de son modèle aux maudites règles du technique; car convenez qu'une imitation rigoureuse, si elle avait quelque vice, ce ne serait pas celui-là.

— Mais s'il arrive que le modèle soit gauche, que faire?

— Sans balancer, en prendre un autre qui ne le soit pas. Tenter de corriger sa gaucherie, c'est s'exposer à tout gâter. Nous sentons bien qu'un modèle se tient mal; mais dans les actions un peu extraordinaires, savons-nous ce qui lui manque pour se bien tenir, et le savons-nous avec cette précision que le scrupule de l'art exige? Les Flamands et les Hollandais, qui semblent avoir dédaigné le choix des natures, sont merveilleux sur ce point. Vous verrez, dans une *Kermesse* de Teniers, un nombre prodigieux de figures toutes occupées à différentes

actions; les uns boivent, les autres, ou dansent, ou conversent, se querellent, ou se battent, ou s'en retournent en chancelant d'ivresse, ou poursuivent des femmes qui s'enfuient, soit en riant, soit en criant; parmi tant de scènes diverses, pas une position, pas un mouvement, pas une action qui ne vous semble être de la nature.

— Mais comment font les peintres de batailles?

— Il faut montrer le tableau au maréchal de Broglio? et lui demander ce qu'il en pense; ou plutôt conserver pour ce genre de peinture toute notre indulgence accoutumée. Comment voulez-vous qu'un modèle puisse montrer, avec quelque vérité, ou le soldat furieux qui s'élance, ou un soldat pusillanime qui se sauve avec effroi, et toute la variété des actions d'une journée sanglante? Le morceau produit-il une impression profonde? ne pouvez-vous ni en détacher, ni lui continuer vos regards? Tout est bien. N'entrons dans aucun détail minutieux. Avec des pieds négligés et des mains estropiées ou informes, une belle bataille est toujours un prodige d'imagination et d'art. Et puis, comment accuser de contrainte des mouvements au milieu d'une mêlée, où chaque individu entouré de toutes parts de menaces et de péril a la mort à droite, à gauche, par devant, par derrière, et ne sait où trouver de la sécurité? On sent qu'alors la position doit être vacillante, incertaine et tourmentée, excepté dans celui que la fureur emporte, et qui va s'enfoncer lui-même dans la poitrine le glaive de son ennemi. Il a dit : Vaincre ou mourir; et, en conséquence de cette résolution, son mouvement est franc, son action décidée, et sa position ne souffre de gêne que par les obstacles qu'il rencontre.

⋆

J'ai dit quelque part que les mœurs anciennes étaient plus poétiques et plus pittoresques que les nôtres; j'en dis autant ici de leurs batailles. Quelle comparaison du plus beau Van der Meulen avec un tableau de Le Brun, tel que le *Passage du Granique!* Les mœurs en s'adoucissant, l'art militaire en se perfectionnant, ont presque anéanti les beaux-arts.

⋆

La peinture est tellement ennemie de la symétrie, que, si l'artiste introduit une façade dans son tableau, il ne manquera

pas d'en rompre la monotonie par quelque artifice, ne fût-ce que par l'ombre de quelque corps, ou par l'incidence oblique de la lumière. La partie éclairée semble s'avancer vers l'œil, et la partie ombrée s'en éloigner.

★

La proportion produit l'idée de force et de solidité.

★

L'artiste évitera les lignes parallèles, les triangles, les carrés, et tout ce qui approche des figures géométriques, parce qu'entre mille cas où le hasard dispose des objets, il n'y en a qu'un seul où il rencontre ces figures. Pour les angles aigus, c'est l'ingratitude et la pauvreté de leurs formes qui les proscrit.

★

Il y a une loi pour la peinture de genre et pour les groupes d'objets pêle-mêle entassés. Il faudrait leur supposer de la vie, et les distribuer comme s'ils s'étaient arrangés d'eux-mêmes, c'est-à-dire avec le moins de gêne et le plus d'avantage pour chacun d'eux.

★

Celui qui fait la statue dans le *Festin de Pierre* se tient raide, prend une attitude contrainte, imite le bloc de marbre de son mieux ; mais c'est donc une mauvaise statue qu'il veut imiter? Et pourquoi n'en imiterait-il pas une bonne? En ce cas, il doit s'arranger d'après son rôle comme une statue de grand maître, avoir de l'expression, de la vie, de la noblesse, de la grâce. La seule qualité qui lui soit propre avec l'ouvrage de l'art, c'est l'immobilité, qui ne contredit pas le mouvement. Est-ce que Sisyphe, qui pousse la roche vers le haut du rocher, ne se meut pas?

★

Il ne faut pas croire que les êtres inanimés soient sans caractères. Les métaux et les pierres ont les leurs. Entre les arbres, qui n'a pas observé la flexibilité du saule, l'originalité du peuplier, la raideur du sapin, la majesté du chêne? Entre les fleurs, la coquetterie de la rose, la pudeur du bouton, l'orgueil du lis, l'humilité de la violette, la nonchalance du pavot? *Lentore papavera collo.*

★

La ligne ondoyante est le symbole du mouvement et de

la vie; la ligne droite est le symbole de l'inertie ou de l'immobilité. C'est le serpent qui vit, ou le serpent glacé.

★

Un sujet sur lequel je proposerais à un compositeur de s'exercer, c'est celui de *Joseph expliquant son songe à ses frères* rangés autour de lui, et l'écoutant en silence. C'est là qu'il apprendrait à ordonner, à contraster et à varier les positions et les expressions. J'en ai vu le dessin, d'après Raphaël.

★

Les quatre chevaux d'un quadrige ne se ressemblent pas.

★

Les groupes se lient dans toute la composition, comme chaque figure dans le groupe.

★

Les chevaux de l'Aurore, ceux qui emportent le char du Soleil, s'acheminent vers un terme donné. La fougue irrégulière ne leur convient donc pas.

★

Carle Van Loo modelait en argile les figures de ses groupes, afin de les éclairer de la manière la plus vraie et la plus piquante. Lairesse peignait ses figures, les découpait et les assemblait de la manière la plus avantageuse pour le groupe. J'approuve l'expédient de Van Loo; j'aime à le voir promener sa lumière autour de son groupe d'argile. Je craindrais que le moyen de Lairesse ne rendît l'ensemble, sinon maniéré, du moins froid.

★

C'est une action commune à plusieurs figures qui forme le groupe; les ombres et la lumière achèvent la liaison, mais ne la font pas.

★

Si l'on veut définir par l'effet le manque de repos dans un tableau, c'est une prétention égale de toutes les figures à mon attention. C'est une compagnie de beaux esprits qui parlent tous à la fois sans s'entendre, qui me fatiguent et qui me font fuir, quoiqu'ils disent d'excellentes choses.

★

Il y a le repos de l'esprit dont je viens de parler, et le repos des couleurs et des ombres, des couleurs ternes ou brillantes, le repos de l'œil.

★

Dans la description d'un tableau, j'indique d'abord le sujet; je passe au principal personnage, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement; aux expressions aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, enfin à l'impression de l'ensemble. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné.

★

Il faut bien de l'art pour faire couper avec grâce une figure par la bordure. Cette figure ne sort jamais; elle rentre toujours dans le lieu de la scène.

★

Teniers a fait la satire la plus forte des repoussoirs. Il y en a sans doute dans ses tableaux; mais on ne sait où ils sont. Il exécute une composition à trente ou quarante personnages, comme le Guide, le Corrége ou le Titien font une Vénus toute nue. Les teintes, qui discernent et arrondissent les formes, se fondent les unes dans les autres si imperceptiblement, que l'œil croit n'en apercevoir qu'une seule du même blanc. De même, dans Teniers, le spectateur cherche ce qui donne de la profondeur à la scène, ce qui sépare cette profondeur en une infinité de plans, ce qui fait avancer et reculer ses figures, ce qui fait circuler l'air autour d'elles et il ne le trouve pas.

C'est qu'il en doit être d'un tableau comme d'un arbre ou de tout autre objet isolé dans la nature, où tout se sert réciproquement de repoussoir.

★

Deux discours à prononcer, l'un dans une académie, l'autre dans une place publique, sont comme les deux Minerves, l'une de Phidias, et l'autre d'Alcamène. Les traits de l'une seraient trop délicats et trop fins pour être vus de loin; les traits de l'autre trop informes, trop grossiers pour être vus de près.

Heureux le littérateur ou l'artiste qui plaît à toutes les distances!

★

On peut donner à un paysage l'apparence concave ou l'apparence convexe. Celle-ci, s'il y a un sujet qui occupe le devant de la scène; alors le fond se terminera en un espace vaste et presque illimité. Celle-là, si le paysage est le sujet principal; l'espace nu est alors sur le devant, le paysage occupe et termine le fond. Je fais abstraction des percées que l'auteur se sera ménagées.

Rubens et le Corrége ont employé ces deux formes. *La Nuit* du Corrége est concave; son *Saint George* est convexe.

L'apparence concave disperse et étend les objets sur le fond; l'apparence convexe les rassemble sur le devant. L'une convient donc au paysage historique, et l'autre au paysage pur et simple.

★

Lairesse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là[1].

★

Il ne faut jamais interrompre de grandes masses par de petits détails; ces détails les rapetissent en m'en donnant la mesure. Les tours de Notre-Dame seraient bien plus hautes, si elles étaient tout unies.

★

Je ne crois pas qu'il puisse y avoir plus d'une percée dans un paysage; deux couperaient la composition et rendraient l'œil aussi perplexe qu'un voyageur à l'entrée de deux chemins.

★

La composition la plus étendue ne comporte qu'un très-petit

1. Voir le Salon de 1767, t. XI, et celui de 1765, t. X.

nombre de divisions capitales, une, deux, trois tout au plus. Autour de ces divisions quelques figures isolées, quelques groupes de deux ou trois figures font un très-bel effet.

⋆

Le silence accompagne la majesté. Le silence est quelquefois dans la foule des spectateurs ; et le fracas est sur la scène. C'est en silence que nous sommes arrêtés devant les *Batailles* de Le Brun. Quelquefois il est sur la scène ; et le spectateur se met le doigt sur les lèvres, et craint de le rompre.

⋆

En général, la scène silencieuse nous plaît plus que la scène bruyante. Le Christ au jardin des Oliviers, l'âme triste jusqu'à la mort, délaissé de ses disciples endormis autour de lui, m'affecte bien autrement que le même personnage flagellé, couronné d'épines, et abandonné aux risées, aux outrages et à la criaillerie de la canaille juive.

⋆

Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie de l'art, et ce seront des croûtes abominables. Le Poussin aura perdu toute son harmonie ; et le *Testament d'Eudamidas* restera une chose sublime.

⋆

Que voit-on dans ce tableau d'Eudamidas ? Le moribond sur la couche ; à côté, le médecin qui lui tâte le pouls ; le notaire qui reçoit ses dernières volontés ; sur les pieds du lit, la femme d'Eudamidas assise, et le dos tourné à son mari ; sa fille, couchée à terre entre les genoux de sa mère et la tête penchée dans son giron. Il n'y a point là de cohue. La multiplicité ou la foule est bien voisine du désordre. Et quels sont ici les accessoires ? pas d'autres que l'épée et le bouclier du principal personnage, attachés à la muraille du fond. Le grand nombre d'accessoires est bien voisin de la pauvreté. Cela s'appelle des *bouche-trous* en peinture et des *frères-chapeaux* en poésie.

⋆

Le silence, la majesté, la dignité de la scène sont des choses peu senties par le commun des spectateurs. Presque toutes les *Saintes Familles* de Raphaël, du moins les plus belles, sont placées dans des lieux agrestes, solitaires et sauvages ; et quand il a choisi de pareils sites, il savait bien ce qu'il faisait.

★

Toutes les scènes délicieuses d'amour, d'amitié, de bienfaisance, de générosité, d'effusion de cœur se passent au bout du monde.

★

Peindre comme on parlait à Sparte.

★

En poésie dramatique et en peinture, le moins de personnages qu'il est possible.

★

La toile comme la salle à manger de Varron, jamais plus de neuf convives.

★

Les peintres sont encore plus sujets au plagiat que les littérateurs. Mais les premiers ont ceci de particulier, c'est de décrier et le maître et le tableau qu'ils ont copié. N'est-il pas vrai, monsieur Pierre?

★

Je regardais la cascade de Saint-Cloud, et je me disais : « Quelle énorme dépense pour faire une jolie chose, tandis qu'il en aurait coûté la moitié moins pour faire une belle chose! Qu'est-ce que tous ces petits jets d'eau, toutes ces petites chutes de gradins en gradins, en comparaison d'une grande nappe s'échappant de l'ouverture d'un rocher ou d'une caverne sombre, descendant avec fracas, rompue dans sa chute par des énormes pierres brutes, les blanchissant de son écume, formant dans son cours de profondes et larges ondes; les masses rustiques du haut, tapissées de mousse, et couvertes, ainsi que les côtés, d'arbres et de broussailles distribués avec toute l'horreur de la nature sauvage? Qu'on place un artiste en face de cette cascade, qu'en fera-t-il? Rien. Qu'on lui montre celle-ci, et aussitôt il tirera son crayon. »

Cet exemple n'est pas le seul où, pour s'assurer si l'ouvrage de l'art est de bon ou de mauvais goût, de grand goût ou de petit goût, il ne s'agit que d'en faire le sujet de l'imitation de la peinture. S'il est beau sur la toile, dites qu'il est beau en lui-même.

★

Le poëte dit :

> Il n'est point. . . . . . de monstre odieux,
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.
>
> Boileau, *Art poét.*, chant III, vers 1 et 2.

J'en excepte les têtes de nos jeunes femmes, coiffées comme elles le sont à présent.

★

Elzheimer, victime de la manière finie et précieuse, mais lente et peu lucrative, mourut consumé de chagrin et accablé de misère, presque au sortir de la prison où ses dettes l'avaient conduit. Le prix actuel de trois de ses tableaux l'aurait enrichi.

★

Dans toute composition en général, l'œil cherche le centre, et aime à s'arrêter sur le plan du milieu.

★

Les artistes appellent *réveillons*, des accidents de lumières qui rompent la monotonie d'un endroit de la toile. Tous ces réveillons sont faux. On dirait qu'il en est d'un tableau comme d'un ragoût, auquel on peut toujours ôter ou donner une pointe de sel.

★

Quand on a bien choisi la nature, il est difficile de s'y conformer trop rigoureusement ; autant de coups de pinceau donnés pour l'embellir, autant d'efforts malheureux pour lui ôter son originalité. Il y a une teinte de rusticité qui convient singulièrement aux ouvrages d'imitation, en quelque genre que ce soit, parce que la nature la conserve dans ses ouvrages, à moins qu'elle n'en ait été effacée par la main de l'homme. La nature ne fait point d'arbres en boule ; c'est le ciseau du jardinier, commandé par le goût gothique de son maître ; et les arbres en boule vous plaisent-ils beaucoup ? L'arbre des forêts le plus régulier a toujours quelques branches extravagantes ; gardez-vous de les supprimer, vous en feriez un arbre de jardin.

DU COLORIS, DE L'INTELLIGENCE DES LUMIÈRES, ET DU CLAIR-OBSCUR.

Est-il vrai qu'il y ait plus de dessinateurs que de coloristes? Si cela est vrai, quelle en est la raison?

★

Il y a plus de logiciens que d'hommes éloquents, j'entends vraiment éloquents. L'éloquence n'est que l'art d'embellir la logique.

★

Il y a plus de gens de sens que d'hommes d'esprit; j'entends le vraiment bel esprit. L'esprit n'est que l'art d'habiller la raison.

★

Le chancelier Bacon et Corneille ont démontré que le bel esprit n'était pas incompatible avec le génie. Ce sont des montagnes au pied desquelles croissent des marguerites.

★

Nous avons notre clair-obscur comme les peintres, si son principal effet est d'empêcher l'œil de s'égarer, en le fixant sur certains objets.

★

Faute d'une lumière large, nos ouvrages papillotent comme les leurs.

★

Voulez-vous savoir ce que c'est que papilloter? opposez l'*Esther devant Assuérus* au *Paralytique* de Greuze, Cicéron à Sénèque.

★

Tacite est le Rembrandt de la littérature : des ombres fortes et des clairs éblouissants.

★

Faites comme le Tintoret, qui, pour soutenir sa couleur, plaçait à côté de son chevalet quelque morceau du Schiavone. Un jeune élève suivit ce conseil, et ne peignit plus.

★

Ennius n'avait vu que l'ombre d'Homère.

★

Ah ! si le Titien eût dessiné et composé comme Raphaël ! Ah ! si Raphaël eût colorié comme le Titien !... C'est ainsi qu'on rabaisse deux grands hommes.

★

Je l'ai vu ce *Ganymède* de Rembrandt : il est ignoble ; la crainte a relâché le sphincter de sa vessie ; il est polisson : l'aigle qui l'enlève par sa jaquette met son derrière à nu ; mais ce petit tableau éteint tout ce qui l'environne. Avec quelle vigueur de pinceau et quelle furie de caractère cet aigle se peint !

★

Je vous entends : il fallait penser comme Léocharès, et peindre comme Rembrandt... Oui, il fallait être sublime de tout point.

★

Il faut que la lumière soit naturelle, soit artificielle, soit une : des compositions éclairées en même temps par des lumières différentes sont très-communes.

★

On ramène toute la magie du clair-obscur à la grappe de raisin ; et c'est une idée très-belle, et qui peut être simplifiée. La scène la plus vaste n'est qu'un grain de la grappe ; fixez le point de l'œil, et dégradez les ombres et les lumières comme vous le verrez sur ce grain. Tracez sur votre toile le cercle terminateur de la lumière et de l'ombre.

★

Au lieu de votre principal groupe, mettez en perspective un prisme de la grandeur de votre première figure ; continuez les lignes de ce prisme à tous les points qui terminent votre toile ; et soyez sûr de ne pécher ni contre l'entente des lumières, ni contre la véritable diminution des objets.

★

Je ne prétends point donner des règles au génie. Je dis à l'artiste : « Faites ces choses » ; comme je lui dirais : « Si vous voulez peindre, ayez d'abord une toile. »

★

Ainsi trois sortes de lignes préliminaires : la ligne terminatrice de la lumière, la ligne de la balance des figures et les lignes de la perspective.

★

La pratique des couleurs réelles et des couleurs locales ne peut s'obtenir que d'une longue expérience.

★

Combien de choses l'artiste doit avoir vues, combinées, agencées dans son imagination, avant que de passer le pouce dans sa palette, et cela sous peine de peindre et de repeindre sans cesse !

★

Le maître tâtonne moins que son élève; mais il tâtonne aussi.

★

Combien de beautés et de défauts inattendus naissent ou disparaissent sous le pinceau !

★

Je sais ce que cela deviendra, est un mot qui n'est que d'un musicien, d'un littérateur, ou d'un artiste consommé.

★

Le vrai de la nature est la base du vraisemblable de l'art.

★

C'est la couleur qui attire, c'est l'action qui attache ; ce sont ces deux qualités qui font pardonner à l'artiste les légères incorrections du dessin ; je dis à l'artiste peintre, et non à l'artiste sculpteur. Le dessin est de rigueur en sculpture ; un membre, même faiblement estropié, ôte à une statue presque tout son prix.

★

Les mains de Daphné, dont les doigts poussent des feuilles de laurier sous le pinceau de Lemoyne, sont pleines de grâces ; il y a dans la distribution de ces feuilles une élégance que je ne puis décrire. Je doute qu'il eût jamais rien fait de Lycaon métamorphosé en loup. Les cornes naissantes sur la tête

d'Actéon auraient été moins ingrates. La différence de ces sujets se sent mieux qu'elle ne s'explique.

★

Lairesse donne le nom de *seconde couleur* à la demi-teinte placée sur la partie claire du côté du contour, procédé qui fait fuir vers le fond les parties convexes des corps, et qui leur donne de la rondeur.

★

Il y a les teintes de clair et les demi-teintes de clair; les teintes d'ombre et les demi-teintes d'ombre : système compris sous la dénomination générale de *dégradation de la lumière*, depuis le plus grand clair jusqu'à l'ombre la plus forte.

★

Il y a plusieurs moyens techniques pour affaiblir et fortifier, hâter ou retarder cette dégradation sur sa route.

Par les ombres accidentelles, par les reflets, par les ombres passagères, par les corps interposés ; mais quel que soit celui des moyens qu'on emploie, la dégradation n'en subsiste pas moins, soit qu'on la fortifie, soit qu'on l'affaiblisse ; soit qu'on la retarde, soit qu'on l'accélère. Dans l'art, ainsi que dans la nature, rien par saut; *nihil per saltum*; et cela sous peine de faire ou des trous d'ombre, ou des ronds de clair, et d'être découpé.

Ces trous d'ombre et ces ronds de clair ne se trouvent-ils pas dans la nature? je le crois. Mais qui vous a prescrit d'être l'imitateur rigoureux de la nature?

★

Qu'est-ce qu'un fond? C'est, ou un espace sans bornes où toutes les couleurs des objets se confondent au loin, finissent par produire la sensation d'un blanc grisâtre ; ou c'est un plan vertical qui reçoit la lumière ou directe ou glissante, et qui dans l'un et l'autre cas est assujetti aux règles de la dégradation.

★

Ainsi qu'on l'a dit de la lumière et des ombres, les termes de *teintes* et de *demi-teintes* se disent d'une même couleur.

★

La teinte, qui sert de passage de la lumière à l'ombre, ou le

dernier terme de la dégradation de la lumière, est plus large que celle de la lumière couchée vers le contour dans la partie claire. Lairesse l'appelle *demi-teinte.*

★

Tous ces préceptes ne peuvent être bien entendus que par l'artiste, qui devrait en marquer la pratique, la baguette à la main, dans une galerie, sur différents ouvrages.

★

C'est un artifice fort adroit que d'emprunter d'un reflet cette demi-teinte, qui semble entraîner l'œil au delà de la partie visible du contour. C'est bien alors une magie; car le spectateur sent l'effet, sans en pouvoir deviner la cause.

★

Rien n'est plus sûr : l'habitude perpétuelle de regarder les objets éloignés et voisins, d'en mesurer l'intervalle par la vue, a établi dans notre organe une échelle enharmonique de tons, de semi-tons, de quarts de tons, tout autrement étendue et tout aussi rigoureuse que celle de la musique par l'oreille, et l'on peint faux pour l'œil, comme l'on chante faux pour l'oreille.

★

L'entente des reflets dans une grande composition, ou l'action et la réaction des corps éclairés les uns sur les autres, me semble d'une difficulté incompréhensible, tant pour la multitude que pour la mesure de ces causes. Je crois que, sur ce point, le plus grand peintre doit beaucoup à notre ignorance.

★

C'est aux reflets que l'ombre doit sa clarté et son plus ou moins de clarté.

★

Il me semble que Rembrandt aurait dû écrire au bas de toutes ses compositions : *Per foramen vidit et pinxit;* sans quoi on n'entend pas comment des ombres aussi fortes peuvent entourer une figure aussi vigoureusement éclairée.

★

Mais les objets sont-ils faits pour être vus par des trous? Si la lumière forte descend brusquement et perce les ténèbres

d'une caverne, c'est un accident dont je permets l'imitation à l'artiste; mais je ne souffrirai jamais qu'il s'en fasse une règle.

★

Par les reflets, la lumière primitive peut se replier sur elle-même et devenir plus forte par accident. Exemple : en même temps que la lumière primitive tombe sur un objet, cet objet peut encore recevoir le reflet d'un mur blanc. Je demande si l'objet ne doit pas avoir alors plus d'éclat que la lumière primitive? Il peut donc, et il doit donc arriver par accident, que la lumière primitive ne soit pas la plus forte lumière de la composition.

★

On n'a peut-être jamais dit aux élèves, dans aucune école, que l'angle de réflexion de la lumière, ainsi que des autres corps, était égal à l'angle d'incidence.

★

Le point lumineux étant donné, et l'ordonnance du tableau, je vois dans ma tête une multitude de rayons réfléchis qui se croisent entre eux et qui croisent la lumière directe. Comment l'artiste réussit-il à débrouiller toute cette confusion? S'il ne s'en soucie pas, comment sa composition me plaît-elle?

★

Qu'a de commun la lumière, et même la couleur d'un corps isolé et exposé à la lumière directe du soleil, avec la lumière et la couleur du même corps assailli de tous côtés par les reflets plus ou moins forts d'une multitude d'autres corps diversement éclairés et colorés? Franchement je m'y perds; et j'imagine quelquefois qu'il n'y a de beaux tableaux que ceux de la nature.

★

Qu'est-ce qu'un corps rouge? Newton vous répondra : « C'est un corps qui absorbe tous les autres rayons, et qui ne vous renvoie que les rouges. »

★

Que résulte-t-il du mélange de deux couleurs? une troisième qui n'est ni l'une ni l'autre. Le vert est le résultat du bleu et du jaune.

★

Comment concilier la pratique de ces faits physiques avec la théorie des reflets qui combinent une multitude de diverses couleurs à la fois? Je m'y perds encore, et reviens à la même conclusion, que j'oublierai au premier coup d'œil que je jetterai sur mon Vernet; mais ce ne sera pas sans me dire : « Ce Vernet si harmonieux n'a peut-être pas sur toute sa surface un seul point qui, rigoureusement parlant, ne soit faux. » Cela m'afflige; mais il faut oublier la richesse de la nature et l'indigence de l'art, ou s'affliger.

★

Je me lève avant l'astre du jour. Je promène mes regards sur un paysage varié par des montagnes tapissées de verdure; de grands arbres touffus s'élèvent sur leurs sommets; de vastes prairies sont étendues à leurs pieds; ces prairies sont coupées par les détours d'une rivière qui serpente. Là, c'est un château; ici, c'est une chaumière. Je vois arriver de loin le pâtre avec ses troupeaux; il sort à peine du hameau, et la poussière me dérobe encore la vue de ses animaux. Toute cette scène silencieuse et presque monotone a sa couleur terne et réelle. Cependant l'astre du jour a paru, et tout a changé par une multitude innombrable et subite de prêts et d'emprunts; c'est un autre tableau, où il ne reste pas une feuille, pas un brin d'herbe, pas un point du premier. Mets la main sur la conscience, Vernet, et réponds-moi : Es-tu le rival du soleil? Et ce prodige est-il aussi au bout de ton pinceau?

★

Les *rehauts* sont des effets nécessaires du reflet, ou ils sont faux.

★

Vénus est plus blanche au milieu des trois Grâces que seule; mais cet éclat qu'elle en reçoit, elle le leur rend.

★

Les reflets d'un corps obscur sont moins sensibles que les reflets d'un corps éclairé; et le corps éclairé est moins sensible aux reflets que le corps obscur.

★

L'air et la lumière circulent et jouent entre les poils hérissés

de la hure d'un sanglier, entre les flocons touffus de la toison de la brebis, entre les inégalités de l'étoffe velue, entre les grains d'une terrasse sablonneuse. C'est l'absence de ce jeu qui donne le mat aux clairs du satin, une sorte de crudité à ses ombres et à celles de toutes les étoffes glacées.

★

Les nuances diversement sensibles résultantes de la palette complète d'un artiste se comptent; elles ne vont pas au delà de huit cent dix-neuf.

★

On dit que le rouge et le blanc sont antipathiques. Mais est-ce Van Huysum qui le dit? Si Chardin me l'assure, je le croirai.

★

Santerre, dont le coloris était tendre et vrai, n'employait que cinq couleurs. Les Anciens n'en ont employé que quatre, le rouge, le jaune, le blanc et le noir. Peut-être faut-il y joindre le bleu, et le vert donné par le mélange du bleu et du jaune.

★

Le peintre est puni de la multiplicité de ses couleurs par le désaccord plus ou moins prompt de son tableau, suite nécessaire de l'action et de la réaction des matières les unes sur les autres. Le même châtiment est réservé au coloriste perplexe qui tourmente sa palette.

★

Le Giorgione, grand coloriste, selon le témoignage de De Piles, tirait toutes ses carnations, quelle que fût la différence d'âge et de sexe, de quatre couleurs principales.

★

Si de sculpteur, et de grand sculpteur qu'il est, Falconet eût été peintre, il eût, je crois, été peu soucieux du choix de ses couleurs; il aurait dit, s'il eût été conséquent : « Eh! que m'importe que mon tableau reste harmonieux, s'il ne se désaccorde que quand je n'y serai plus? »

★

Ces yeux d'émail, ces cheveux dorés et tous ces riches ornements des statues anciennes me paraissent une invention de

prêtres sans goût; invention qui est sortie des temples pour infecter la société.

★

Néron fit dorer et gâter la statue d'Alexandre. Cela ne me déplaît pas; j'aime qu'un monstre soit sans goût. La richesse est toujours gothique.

★

Les connaisseurs font grand cas des eaux-fortes des peintres; et ils ont raison.

★

Quoique toute ma réflexion soit tournée vers les principes spéculatifs de l'art, cependant, lorsque je rencontre quelques procédés qui tiennent à sa magie pratique, je ne puis m'empêcher d'en faire note. Voyez ce que dit Lairesse, ce maître plus jaloux, à ce qu'il m'a semblé, de la perpétuité de son art que de sa propre réputation : « Ce bleuâtre qu'on appelle le tendre, le délicat, ne doit point être mis sur la toile quand on empâte le tableau; mais noyé dans les teintes à la dernière main. On ne le fera point de bleu mélangé de gris et de blanc; mais on le répandra en trempant la pointe du pinceau dans le spalte tempéré et dans l'outremer... C'est le même faire pour les reflets ou réflexions de la lumière. »

★

Voulez-vous faire des progrès sûrs dans la connaissance si difficile du technique de l'art? Promenez-vous dans une galerie avec un artiste, et faites-vous expliquer et montrer sur la toile l'exemple des mots techniques; sans cela, vous n'aurez jamais que des notions confuses de *contours coulants*, de *belles couleurs locales*, de *teintes vierges*, de *touche franche*, de *pinceau libre, facile, hardi, moelleux; faits avec amour*, de ces *laissés* ou *négligences heureuses*. Il faut voir et revoir la qualité à côté du défaut; un coup d'œil supplée à cent pages de discours.

★

Les traités élémentaires de peinture, au rebours des traités élémentaires des autres sciences, ne sont intelligibles que pour les maîtres.

★

Un artiste, qui n'était pas sans talent, fit le portrait d'un

général d'armée ; le bâton de commandant qu'il tenait dans sa main était si vif de lumières, qu'on avait beau fixer ses yeux sur la figure, le bâton les rappelait toujours.

★

Sans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, sans la subordination, il n'est pas possible de voir l'ensemble ; l'œil est forcé de sautiller sur la toile.

DE L'ANTIQUE.

Les exercices de la gymnastique produisaient deux effets : ils embellissaient les corps, et rendaient le sentiment de la beauté populaire.

★

Rubens faisait un cas infini des Anciens, qu'il n'imita jamais. Comment un si grand maître s'en tint-il toujours aux formes grossières de son pays? Cela ne s'entend pas.

★

Partout où il est honteux de servir de modèle à l'art, l'artiste fera rarement de belles choses. On n'aime pas assez la musique, tant qu'on est scrupuleux sur les paroles.

★

Les jeunes Lacédémoniennes dansaient toutes nues, et les Athéniennes les appelaient *montre-cul*. Elles le montraient bien en pure perte pour les beaux-arts, qui n'étaient exercés à Sparte que par des étrangers ou des esclaves.

★

Question. Il est certain que, plus les parties fatiguent, plus les muscles se gonflent et se détachent. Le lutteur de profession n'a pas le bras droit aussi arrondi, aussi coulant que le bras gauche. Si vous peignez un lutteur, corrigerez-vous ce défaut?

★

L'*Hercule* de Glycon a le cou très-fort, relativement à la tête et aux jambes.

★

Ces belles antiques, vous les voyez, mais vous n'avez jamais

entendu le maître; vous ne l'avez point vu le ciseau à la main; mais l'esprit de l'école est perdu pour vous; mais vous n'avez pas sous vos yeux l'histoire en bronze ou en marbre des progrès successifs de l'art, depuis son origine grossière jusqu'au moment de sa perfection. Vous êtes, relativement à ces chefs-d'œuvre, ce que le physicien est relativement aux phénomènes de la nature.

★

L'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionnés. En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau.

★

Qu'apprendre de l'antique? A discerner la belle nature. Négliger l'étude des grands modèles, c'est se placer à l'origine de l'art, et aspirer à la gloire de créateur.

★

Le choix de la nature est indifférent à Pigalle; il a cependant fait une fois un *Mercure* et une *Vénus* dignes des Anciens. Estime-t-il, n'estime-t-il pas ces ouvrages!

Sa *Vierge* de Saint-Sulpice a les narines serrées et les autres défauts du visage de sa femme.

★

Si je demandais à un artiste : « Lorsque tu fais succéder dans ton atelier tant de modèles, que cherches-tu? » Je ne serais ni choqué, ni surpris, s'il me répondait : « Je cherche une antique. »

★

Antoine Coypel était certainement un homme d'esprit, lorsqu'il a dit aux artistes : « Faisons, s'il se peut, que les figures de nos tableaux soient plutôt les modèles vivants des statues antiques, que ces statues les originaux des figures que nous peignons. » On peut donner le même conseil aux littérateurs.

★

On a reproché au Poussin de copier l'antique; cela peut être vrai du dessin et des draperies, mais non des passions. En ce cas, a-t-il mal fait?

★

Ceux qui désapprouvent la tête de la *Vénus aux belles fesses* ne savent pas ce qu'elle fait.

★

Sur soixante mille statues antiques qu'on trouve à Rome et aux environs, une centaine de belles, une vingtaine d'exquises.

★

Le *Laocoon* et l'*Apollon* ont tous deux la jambe gauche plus longue que la droite ; le premier, de quatre minutes, ou un tiers de partie ; le second, de près de neuf minutes. La *Vénus de Médicis* a la jambe qui ploie près d'une partie trois minutes de plus que la jambe qui porte. La jambe droite du plus grand des enfants du Laocoon a presque neuf minutes de plus que la gauche. On explique cela par l'endroit d'où ces figures devraient être vues. Ces parties paraissant de là en raccourci auraient semblé défectueuses. L'altération de la nature est bien hardie et cette explication d'Audran sujette à bien des difficultés. Cependant il n'est pas à présumer que les auteurs de ces incomparables morceaux se soient trompés d'inadvertance. Quel est l'artiste de nos jours qui oserait en faire autant? Quel est celui qui l'aurait osé, sans être blâmé? Que nous serions heureux, si nos contemporains voulaient nous juger comme si nous étions morts il y a trois mille ans!

★

Ceux qui ont attaqué la tête de la *Vénus de Médicis* n'ont pas, ce me semble, saisi l'esprit de la figure. Le caractère d'une femme qui se dérobe à des regards indiscrets peut-il être trop sévère? Comment appelez-vous cette Vénus? — *Vénus pudique.* — Eh bien! tout est dit.

★

Le peintre Timanthe, d'après le poëte Euripide, a voilé la tête d'Agamemnon. C'est bien fait ; mais cet artifice ingénieux fut usé dès la première fois ; et il n'y faut pas revenir.

★

Ils ne veulent pas que Vénus s'arrache les cheveux sur le corps d'Adonis, ni moi non plus. Cependant le poëte a dit :

Inornatos laniavit Diva capillos;
Et repetita suis percussit pectora palmis.

Ovid. *Métamorph.* V, vers 472.

D'où vient cela, si ce n'est que les coups qu'on imagine blessent moins que ceux qu'on voit?

★

Ce qui m'affecte spécialement dans ce fameux groupe du Laocoon et de ses enfants, c'est la dignité de l'homme, conservée au milieu de la profonde douleur. Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche. Quel spectacle que celui de la femme forte dans les tourments!

★

Falconet s'est bien moqué du *Pâris* d'Euphranor, où l'on reconnaissait l'arbitre de trois déesses, l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille. Quoi donc! est-ce que cette figure ne pouvait pas réunir la finesse dans le regard, la volupté dans l'attitude, et quelques traits caractéristiques de la perfidie? Quand je le regarde, lui, j'y vois bien plus de choses; je vois, dans sa physionomie, l'esprit, l'ironie, le cynisme, la brusquerie, la fausse douceur, l'envie, l'hypocrisie, la fausseté; et s'il fallait entrer dans le détail, je désignerais chaque trait de sa personne anologue à chacune de ces passions. Ce qui me conduit à croire que, si l'on cherchait une figure qui n'eût qu'un seul et unique caractère, peut-être ne la trouverait-on pas.

★

Le point important de l artiste, c'est de me montrer la passion dominante si fortemen rendue, que je n'aie pas la tentation d'y en démêler d'autres qui y sont pourtant. Les yeux disent une chose, la bouche en dit une autre, et l'ensemble de la physionomie une troisième.

★

Et puis, l'artiste n'a-t-il aucun droit à compter sur mon imagination? Et lorsqu'on nous a prononcé le nom d'un homme connu par ses bonnes ou ses mauvaises mœurs, ne lisons-nous pas tout courant sur son visage l'histoire de sa vie?

★

Falconet, qui chicane Pline, aurait-il été plus indulgent pour Gomazzo, qui dit d'une maquette du *Christ enfant* de Léonard de Vinci, que « Nella si vide la simplicità e purità del Fanciullo accompagnata da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto e maesta ; e l'aria che pure è di Fanciullo tenero e pare haver del vecchio savio, cosa veramente eccellente. »

Croyez-vous qu'il fût indifférent pour le *Jupiter* de Phidias que le spectateur ignorât ou connût les beaux vers d'Homère : « Il consent du mouvement de ses noirs sourcils ; sa divine chevelure s'agite sur sa tête immortelle, et tout l'Olympe est ébranlé[1] ? » On voyait tout cela dans le *Jupiter* de Phidias.

★

La colère du *Saint Michel* du Guide est aussi noble, aussi belle que la douleur du *Laocoon*.

★

Qu'est-ce que le Dieu du peintre? c'est le vieillard le plus majestueux que nous puissions imaginer. Si le modèle nous en est inconnu dans la nature, c'est vraiment Dieu.

★

Qui est-ce qui a vu Dieu ? c'est Raphaël, c'est le Guide.
Qui est-ce qui a vu Moïse ? c'est Michel-Ange.

★

Si vous en exceptez quelques-unes, presque toutes les figures antiques ont la tête un peu surbaissée. C'est le caractère de la réflexion ou de la qualité propre à l'homme ; l'homme est l'animal réfléchissant.

★

Je crois qu'il faut plus de temps pour apprendre à regarder un tableau qu'à sentir un morceau de poésie. Peut-être en faut-il davantage pour bien juger une gravure.

1. Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

HOMÈRE, *Iliad.* liv. I, vers 528-530. (BR.)

DE LA GRACE, DE LA NÉGLIGENCE, ET DE LA SIMPLICITÉ.

La grâce n'appartient guère qu'aux natures délicates et faibles. Omphale a de la grâce, Hercule n'en a pas. La rose, l'œillet, le calice de la tulipe ont de la grâce; le vieux chêne, dont la cime se perd dans la nue, n'en a point; sa branche ou sa feuille en a peut-être.

★

L'enfant a de la grâce; il la conserve dans l'âge adulte; elle s'affaiblit dans l'âge viril, elle se perd dans la vieillesse.

★

Il y a la grâce de la personne, et la grâce de l'action. Ce Dupré, qui dansait avec tant de grâce, n'en avait plus en marchant.

★

Tout ce qui est commun est simple; mais tout ce qui est simple n'est pas commun. La simplicité est un des principaux caractères de la beauté; elle est essentielle au sublime.

★

Horace a dit : *Je veux être concis, et je deviens obscur*[1]. On pourrait ajouter : Je veux être simple, et je deviens plat.

★

L'originalité n'exclut pas la simplicité.

★

Une composition est pauvre avec beaucoup de figures, et une autre est riche avec quelques-unes.

★

Le peiné est l'opposé du facile; le facile a cependant coûté quelquefois bien de la peine.

. . . . Sudet multum, frustraque laboret
Ausus idem[2].

1. . . . Brevis esse laboro,
Obscurus fio.
Horat. *Art. poet.*, v. 25-26. (Br.)

2. *Id ibid*, vers 248-249. (Br.)

La nature n'est jamais peinée; son imitation l'est souvent.

★

Boileau compose, Horace écrit; Virgile compose, Homère écrit.

★

Les raccourcis sont savants; ils sont rarement agréables.

★

Le négligé d'une composition ressemble au déshabillé du matin d'une jolie femme; dans un instant, la toilette aura tout gâté.

★

Il y a des grâces nonchalantes, et des nonchalances sans grâce.

★

La nonchalance embellit une petite chose, et en gâte toujours une grande.

★

Au temps chaud, les êtres animés sont dans la nonchalance. C'est alors que la condition du moissonneur paraît dure.

★

Les beaux paysages nous apprennent à connaître la nature, comme un portraitiste habile nous apprend à connaître le visage de notre ami.

★

Cicéron dit à l'orateur Marcus Brutus : *Sed quædam etiam negligentia est diligens*. Ce passage, commenté par un homme de goût, serait un ouvrage plein de délicatesse. Ces négligences ont lieu dans tous les beaux-arts ou tous les genres d'imitation.
« Et la nature, leur modèle, n'en a-t-elle point?
— Mais en quoi consistent-elles? »

★

Qu'est-ce qu'un poëte négligé? c'est celui qui sème de temps en temps de la prose lâche et molle à travers de beaux vers; il est *semi-poeta*. Cette prose lâche et molle ajoute de l'énergie à la poésie qui la touche. C'est un valet dont l'habit mesquin

relève le riche vêtement de son maître. Le maître marche devant, son valet le suit.

J'ai vu de près le Styx, j'ai vu les Euménides ;
Déjà venaient frapper mes oreilles timides
Les affreux cris du chien de l'empire des morts.

CHAULIEU, *Épître à La Fare.*

★

Pourquoi la nature n'est-elle jamais négligée? C'est que, quel que soit l'objet qu'elle présente à nos yeux, à quelque distance qu'il soit placé, sous quelque aspect qu'il soit aperçu, il est comme il doit être, le résultat des causes dont il a éprouvé les actions.

DU NAÏF ET DE LA FLATTERIE.

Pour dire ce que je sens, il faut que je fasse un mot, ou du moins que j'étende l'acception d'un mot déjà fait; c'est *naïf.* Outre la simplicité qu'il exprimait, il y faut joindre l'innocence, la vérité et l'originalité d'une enfance heureuse qui n'a point été contrainte; et alors le naïf sera essentiel à toute production des beaux-arts; le naïf se discernera dans tous les points d'une toile de Raphaël; le naïf sera tout voisin du sublime; le naïf se retrouvera dans tout ce qui sera très-beau; dans une attitude, dans un mouvement, dans une draperie, dans une expression. C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus.

★

Tout ce qui est vrai n'est pas naïf, mais tout ce qui est naïf est vrai, mais d'une vérité piquante, originale et rare. Presque toutes les figures du Poussin sont naïves, c'est-à-dire parfaitement et purement ce qu'elles doivent être. Presque tous les vieillards de Raphaël, ses femmes, ses enfants, ses anges, sont naïfs, c'est-à-dire qu'ils ont une certaine originalité de nature, une grâce avec laquelle ils sont nés, que l'institution ne leur a point donnée.

★

La manière est dans les beaux-arts ce que l'hypocrisie est dans les mœurs. Boucher est le plus grand hypocrite que je con-

naisse; il n'y a pas une de ses figures à laquelle on ne pût dire : « Tu veux être vraie, mais tu ne l'es pas. » La naïveté est de tous les états : on est naïvement héros, naïvement scélérat, naïvement dévot, naïvement beau, naïvement orateur, naïvement philosophe. Sans naïveté, point de vraie beauté. On est un arbre, une fleur, une plante, un animal naïvement. Je dirais presque que de l'eau est naïvement de l'eau, sans quoi elle visera à l'acier poli ou au cristal. La naïveté est une grande ressemblance de l'imitation avec la chose, accompagnée d'une grande facilité de faire : c'est de l'eau prise dans le ruisseau, et jetée sur la toile.

⋆

J'ai dit trop de mal de Boucher; je me rétracte. Il me semble avoir vu de lui des enfants bien naïvement enfants.

⋆

Le naïf, selon mon sens, est dans les passions violentes comme dans les passions tranquilles, dans l'action comme dans le repos. Il tient à presque rien; souvent l'artiste en est tout près; mais il n'y est pas.

⋆

Ce qui sauve du dédain les Teniers et presque toutes les compositions des écoles hollandaise et flamande, outre la magie de l'art, c'est que les figures ignobles en sont bien naïvement ignobles.

⋆

C'est à Dusseldorf ou à Dresde que j'ai vu un *Sanglier* de Snyders. Il est en fureur; le sang et la lumière se mêlent dans ses yeux, son poil est hérissé, l'écume tombe de sa gueule; je n'ai jamais vu une plus effrayante et plus vraie imitation. Le peintre n'aurait jamais fait que cet animal, qu'il serait compté parmi les savants artistes.

⋆

En quelque genre que ce soit, il faut encore mieux être extravagant que froid.

⋆

J'ai vu à Dusseldorf le *Saltimbanque* de Gérard Dow. C'est un tableau qu'il faut voir, et dont il est impossible de parler. Ce n'est point une imitation, c'est la chose, mais avec une

vérité dont on n'a pas d'idée, avec un goût infini. Il y a dans ses figures des traits si fins, qu'on les chercherait inutilement dans un genre plus élevé. Je n'ai jamais vu la vie plus fortement rendue.

★

Il n'est pas étonnant que presque tous les tableaux hollandais et flamands soient petits; ils ont été faits pour leurs demeures.

★

Est-ce que la distribution intérieure de nos appartements n'a pas fait tomber de nos jours la grande peinture? La sculpture se soutient, parce que son ciseau ne coupe guère le marbre que pour des temples et des palais.

★

Les corrections qu'un maître fait à ses premières idées, les Italiens les appellent *pentimenti*, expression qui me plaît.

★

Les *pentimenti* de Rembrandt ont enflé son œuvre de plusieurs volumes in-folio.

★

Je voudrais bien que l'on m'expliquât pourquoi les revers des plus belles médailles anciennes sont presque tous négligés. Serait-ce une flatterie? A-t-on voulu que rien ne luttât contre l'image du prince?

★

Il y a aussi la flatterie de la peinture; elle séduit au premier coup d'œil; mais on s'en dégoûte bientôt.

★

J'ai parlé de la flatterie relativement au faire. Il y en a une autre relative au moral; l'allégorie est sa ressource. On fait une allégorie à la louange de celui dont on n'a rien à dire de précis. C'est une espèce de mensonge, que son obscurité sauve du mépris.

★

Il est bien singulier que tous nos petits littérateurs répètent tous les jours le seul hémistiche d'Horace qu'ils sachent :

Ut pictura, poesis erit...

HORAT. *de Art. Poet.*, vers. 289.

qu'ils admirent tous les jours le drame en peinture, et qu'ils le chassent de la scène.

O imitatores, servum pecus.

HORAT. *Epistol.* lib. I, *Epist.* XIX, vers. 19.

Celui qui passa du tragique au comique fit bien une autre enjambée.

★

Il est du galimatias en peinture ainsi qu'en poésie. Voyez le *Tombeau du maréchal d'Harcourt* à Notre-Dame [1].

★

Vénus avec la tortue, c'est Vénus sédentaire et chaste; avec le dauphin ou les colombes, c'est Vénus libertine.

★

Il y a plusieurs tableaux de Lairesse, précieux par leur beauté, mais si obscurs, que personne n'a pu encore en expliquer le sujet.

DE LA BEAUTÉ.

Au moment où l'artiste pense à l'argent, il perd le sentiment du beau.

★

Tout ce que l'on a dit des lignes elliptiques, circulaires, serpentines, ondoyantes, est absurde. Chaque partie a sa ligne de beauté, et celle de l'œil n'est point celle du genou.

Et quand la ligne ondoyante serait la ligne de beauté du corps humain, entre mille lignes qui ondoient, laquelle faut-il préférer ?

★

On dit : « Que votre contour soit franc »; on ajoute : « Soyez vaporeux dans vos contours. » Cela se contredit-il ? Non ; mais cela ne se concilie que sur le tableau.

1. Ouvrage de Pigalle qui représente en action un rêve prophétique de la duchesse d'Harcourt. Seulement, c'est du galimatias en *sculpture*.

★

Les Italiens désignent ce vaporeux par l'expression *sfumato*; et il m'a semblé que par le *sfumato* l'œil tournait autour de la partie dessinée, et que l'art indiquait ce qu'on est obligé de cacher, mais si fortement, que, sans voir, on croyait voir au delà du contour. Si je me trompe dans la définition d'une chose de pratique, j'espère que les artistes se rappelleront que je suis littérateur et non peintre. J'ai dit ce que j'ai vu : que, là, les contours me semblaient noyés dans une vapeur légère.

★

Deux phénomènes bien voisins : c'est que la peinture cherche à montrer les objets sous un aspect un peu poudreux, et que les eaux-fortes nous plaisent souvent plus que les morceaux exécutés d'un burin ferme. Cela est vrai, surtout des paysages. Rien n'est plus piquant qu'un beau visage sous une gaze légère.

★

Supposez-vous devant une sphère. L'endroit où vous cessez de voir est vague, indécis; ce n'est point une ligne tranchée, nette, que celle de la vision. Cette limite varie selon la forme du corps; elle a plus d'étendue au bras rond d'une femme qu'au bras nerveux et musclé d'un porte-faix. Le contour ici en est plus *ressenti*; là, plus *fuyant*. Je m'amuse à employer les termes de l'art, du moins comme je les entends.

★

La beauté n'a qu'une forme.

★

Le beau n'est que le vrai, relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses. S'il y a des dieux, il y a des diables : et pourquoi ne s'opérerait-il pas des miracles par l'entremise des uns et des autres!

★

Le bon n'est que l'utile, relevé par des circonstances possibles et merveilleuses.

★

C'est le plus ou moins de possibilité qui fait la vraisemblance. Ce sont les circonstances communes qui font la possibilité.

★

L'art est de mêler des circonstances communes dans les choses les plus merveilleuses, et des circonstances merveilleuses dans les sujets les plus communs.

★

Ici les termes *merveilleux* et *extraordinaire* sont synonymes. Ainsi, il y a le merveilleux qui fait rire ou pleurer; son caractère est de produire l'étonnement ou la surprise.

★

Causez quelquefois avec l'érudit; mais consultez l'homme délicat et sensible.

DES FORMES BIZARRES.

Quand je sais que presque tous les peuples de la terre ont passé par l'esclavage, pourquoi serais-je rebuté des Cariatides? Mon semblable me choque moins, la tête courbée sous le poids d'un entablement, que baisant la poussière sous les pas d'un tyran.

★

Je ne suis blessé ni des colonnes accouplées qui fortifient en moi l'idée de sécurité, ni des colonnes cannelées qui renflent ou qui allègent à la volonté de l'artiste et selon le choix de la cannelure.

★

Pour les gaînes, je vous les abandonnerais volontiers, s'il ne m'était arrivé cent fois de n'apercevoir que la moitié d'une figure. Ce sont des ornements d'assez bon goût, dans un bosquet touffu, qui n'en laisse apercevoir que la partie supérieure.

DU COSTUME.

Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume. Que voulez-vous que fasse un statuaire de vos vestes, de vos culottes et de vos rangées de boutons?

*

N'est-ce pas encore une belle chose à imiter qu'une perruque de palais ou de faculté?

*

Il est une Vénus dont M. Larcher[1], ni, je crois, l'abbé de Lachau[2] n'ont parlé; c'est Vénus *mammosa*, la Vénus aux grosses mamelles, la seule à laquelle les écoles flamande et hollandaise ont sacrifié.

*

Les Grâces compagnes de Vénus Uranie sont vêtues; les Grâces compagnes de Vénus déesse de la volupté sont nues.

*

Vêtement de trois sortes de femmes romaines : La *stola* blanche pour les femmes distinguées, la *stola* noire pour les affranchies, et la robe bigarrée pour les femmes du commun. Je ne ferai jamais un grand reproche à l'artiste d'ignorer ou de négliger ces distinctions gênantes.

DIFFÉRENTS CARACTÈRES DES PEINTRES.

Kniphergen[3], Van Goyen, paysagistes, et Percellis, peintre de marine, gagèrent à qui ferait le mieux un tableau dans la journée, au jugement de leurs amis présents à cette espèce de lutte.

Kniphergen place la toile sur le chevalet, et semble prendre sur sa palette des cieux, des lointains, des rochers, des ruisseaux, des arbres tout faits.

Van Goyen jette sur la sienne du clair, du brun, et forme un chaos d'où l'on voit sortir avec une célérité incroyable une rivière, un rivage, remplis de bestiaux et de différentes figures.

1. Larcher (Pierre-Henri), traducteur d'Hérodote, né en 1726 et mort le 22 décembre 1812, composa, pendant une grave maladie, un *Mémoire sur Vénus*, qu'il envoya en 1775 au concours de l'Académie des Belles-Lettres, qui le couronna. (Br.)

2. Lachau (l'abbé Géraud de), a publié à Paris en 1776 une *Dissertation sur les attributs de Vénus*. (Br.)

3. François Van Knibberch ou Knibbergen (école flamande du XVIIe siècle).

Cependant Percellis demeurait immobile et pensif, mais l'on vit bientôt que le temps de la méditation n'avait pas été perdu. Il exécuta une marine qui enleva les suffrages. Ses rivaux n'avaient pensé qu'en faisant; Percellis avait pensé avant que de faire. J'ai lu ce trait dans Hagedorn.

Et je suis sûr que nos artistes diront que ces trois peintres firent trois mauvais tableaux. Cependant Cicéron fit, *ex abrupto*, une très-belle oraison, ce qui est bien aussi surprenant que l'exécution d'un tableau.

★

Voici le jugement de Vernet sur lui-même : « J'ai, dans mon genre, un artiste qui m'est supérieur dans chaque partie; mais je suis le second dans toutes. »

★

Chaque peintre a son genre. Un amateur demandait un lion à un peintre de fleurs. « Volontiers, lui dit l'artiste, mais comptez sur un lion qui ressemblera à une rose comme deux gouttes d'eau. »

★

Chaque graveur a son peintre; ne le tirez pas de là, ou comptez sur un Rembrandt qui ressemblera à un Titien comme deux gouttes d'eau.

★

Cependant Wille est Rigaud avec Rigaud, Netscher avec Netscher. Mais y a-t-il beaucoup d'artistes qui, tels que Cochin, aient saisi les règles générales de tous les genres de peinture, et qui ne se soient égarés dans aucune école?

★

Quoiqu'il n'y ait qu'une nature, et qu'il ne puisse y avoir qu'une bonne manière de l'imiter, celle qui la rend avec le plus de force et de vérité, cependant on laisse à chaque artiste son faire; on n'est intraitable que sur le dessin. — Il n'y a qu'une bonne manière de l'imiter. Est-ce que chaque écrivain n'a pas son style? — D'accord. — Est-ce que ce style n'est pas une imitation? — J'en conviens; mais cette imitation, où en est le modèle? dans l'âme, dans l'esprit, dans l'imagination plus ou moins vive, dans le cœur plus ou moins chaud de l'auteur. Il ne faut donc pas confondre un modèle intérieur avec un modèle

extérieur. — Mais n'arrive-t-il pas aussi quelquefois que le littérateur ait à peindre un site de nature, une bataille; alors son modèle n'est-il pas extérieur? — Il l'est; mais son expression n'est pas physiquement de la couleur; ce n'est ni du bleu, ni du vert, ni du gris, ni du jaune; sans quoi l'expression ne serait aucunement à son choix; sans quoi, si la richesse de la langue s'y prêtait, et qu'elle possédât huit cent dix-neuf mots correspondant aux huit cent dix-neuf teintes de la palette, il faudrait qu'il employât le seul qui rendrait précisément la teinte de l'objet, sous peine d'être faux. Le peintre est précis; le discours qui peint est toujours vague. Je ne puis rien ajouter à l'imitation de l'artiste; mon œil ne peut y voir que ce qui y est; mais dans le tableau du littérateur, quelque fini qu'il puisse être, tout est à faire pour l'artiste qui se proposerait de le transporter de son discours sur la toile. Quelque vrai que soit Homère dans une de ses descriptions, quelque circonstancié que soit Ovide dans une de ses métamorphoses, ni l'un ni l'autre ne fournit à l'artiste un seul coup de pinceau, une seule teinte, même lorsqu'il spécifie la couleur. Le peintre n'est-il pas bien avancé du côté du faire, lorsqu'il a lu dans Ovide que *les cheveux d'Atalante, noirs comme l'ébène, flottaient sur ses épaules blanches comme l'ivoire*[1]? Le poëte commande au peintre, mais l'ordre qu'il lui donne ne peut être exécuté que par l'expérience, l'étude de longues années et le génie. Le poëte a dit :

Quos ego!... sed motos præstat componere fluctus;

VIRGIL. *Æneid.* lib. I, vers. 135.

et voilà son tableau fait. Reste à faire celui de Rubens.

★

Il est des tableaux dont la première ébauche est faite d'un pinceau si chaud, qu'ils ne supportent pas plus l'analyse que certains morceaux lyriques.

1. Tergaque jactantur crines per eburnea, quæque
Poplitibus suberant picta genualia limbo;
Inque puellari corpus candore ruborem
Texerat.

OVID. *Metam.*, vers 592 et seq. (BR.)

★

Le portrait est si difficile, que Pigalle m'a dit n'en avoir jamais fait aucun sans être tenté d'y renoncer. En effet, c'est sur le visage que réside spécialement la vie, le caractère et la physionomie.

★

Faire le portrait à la lampe, on sent mieux les éminences et les méplats. L'ombre est plus forte aux méplats ; la lumière plus vive aux éminences.

★

C'est l'exécution des détails qui apprend si les masses sont ou ne sont pas justes. Si les masses sont trop grandes, il y a trop d'espace pour les détails ; si elles sont trop petites, l'espace manque aux détails.

★

Un peintre se connaît-il en sculpture ? Un sculpteur se connaît-il en peinture ? Sans doute ; mais le peintre ignore ce qui reste à faire au sculpteur, et le sculpteur ce qui reste à faire au peintre. Ils sont mauvais juges du point qu'on atteint dans l'art et de l'espérance qu'on peut concevoir de l'artiste.

DÉFINITIONS.

ACCIDENT.

Le mot d'*accident* ne se dit guère que de la lumière. On l'emploie pour faire valoir un objet, une partie d'objet. L'*accident* a sa raison dans le tableau ; sinon, il est faux.

ACCESSOIRES.

C'est un grand art de savoir négliger les *accessoires*. La nécessité de ces négligences montre l'indigence de l'art. La nature est quelquefois ingrate, jamais négligée.

★

Les *accessoires* trop soignés rompent la subordination.

★

Dans toutes les médailles antiques les revers sont négligés.

★

Il est plus permis de négliger les *accessoires* dans les grandes compositions que dans les petites.

★

Le Poussin rapportait des campagnes voisines du Tibre des cailloux, de la mousse, des fleurs, etc., et il disait : « Cela trouvera sa place. »

ACCORD.

L'*accord* d'un tableau se dit de la lumière et des couleurs.

OMISSIONS.

DU GOUT.

Presque aucun des arts de luxe qui puisse atteindre à quelque degré de perfection sans la pratique et des écoles publiques de dessin. Il n'en faut pas une, il en faut un grand nombre. Une nation où l'on apprendrait à dessiner comme on apprend à écrire l'emporterait bientôt sur les autres dans tous les arts de goût.

★

Quel nom donner à un inventeur? le nom d'homme de génie. Quel nom reste-t-il pour ceux qui portent les inventions grossières à ce point de perfection qui nous étonne? Le même. C'est ainsi que l'écho des siècles va répétant successivement l'épithète sublime, qui ne convient peut-être pas même au dernier instant.

★

Minerve, d'âge en âge, jette sa flûte; et il est toujours un Marsyas qui la ramasse. Le premier de ce nom fut écorché.

DE LA COMPOSITION.

Mylius, jeune peintre, tenait l'école de Gérard Dow dans sa vieillesse. Il enseignait pour le vieillard, et lui donnait le prix des leçons. Pendant la dernière guerre, il était allé porter des médicaments au père d'un de ses amis. Le père était malade

aux environs de Leipsick. Le fils l'était à Leipsick. Mylius fut pris par les Prussiens comme espion, et jeté dans un cachot, au sortir duquel il mourut.

Quelle multitude de beaux sujets fourniraient à la peinture les atrocités des Prussiens en Saxe, en Pologne, partout où ils se sont rendus maîtres !

★

Il est difficile de concilier dans une figure de femme la grâce avec la grandeur de la taille, et avec la force dans l'homme.

★

N'excéder jamais sans nécessité la grandeur de huit têtes.

★

Les attachements solides des membres sont de l'âge viril ; les attachements las et lâches sont de la vieillesse. On ne les voit point dans les enfants.

★

Ni trop de fougue, ni trop de timidité. La fougue strapasse, la timidité tâtonne. La connaissance préliminaire de ce qu'on tente donne de la hardiesse et de la facilité.

★

Toutes les parties du corps ont leur expression. Je recommande aux artistes celle des mains. L'expression, comme le sang et les fibres nerveuses, serpente et se manifeste dans toute une figure.

★

Il faut copier d'après Michel-Ange, et corriger son dessin d'après Raphaël.

★

Que la tête soit tournée vers l'épaule la plus haute, me paraît un principe de mécanique. Je n'en excepte que l'homme moribond. L'artiste peut, à sa fantaisie, jeter sa tête en avant, en arrière, du côté qui lui conviendra le mieux.

★

Je me trompe : je crois qu'il faut en excepter l'homme occupé à certaines fonctions. Je ne sais si *le Flûteur* des Tuileries n'a

pas la tête penchée sur l'épaule la plus basse[1]. Je vérifierai ce fait.

★

Qu'une femme soit poursuivie par un ravisseur, et qu'elle ait son bras droit élevé et porté en avant, certainement l'épaule de ce côté sera plus haute que de l'autre; et c'est précisément par cette raison que, si la crainte lui fait tourner la tête pour voir si l'homme qui la poursuit est proche d'elle ou en est éloigné, elle regardera par-dessus son épaule gauche.

★

Un artiste qui aura la théorie des muscles sera plus sûr, dans l'action d'un muscle, de bien rendre le mouvement de son antagoniste.

1. Il en est en effet ainsi dans cette statue qui est de Coysevox. Elle n'est plus dans le jardin des Tuileries, mais dans les salles de la sculpture moderne au Louvre, depuis 1870.

BEAUX-ARTS

DEUXIÈME PARTIE

(MUSIQUE)

NOTICE PRÉLIMINAIRE

On a beaucoup disputé, au XVIIIe siècle, sur la musique. A deux reprises, le combat a été vif et le nombre des combattants considérable. En 1753, à la venue d'une troupe de chanteurs d'Italie, commença la *Querelle des Bouffons,* et l'on discuta passionnément à laquelle des deux musiques, la française ou l'italienne, appartenait la supériorité. En 1774, à la venue de Gluck à Paris, on recommença en mettant en parallèle l'Allemand Gluck et l'Italien Piccini. Ces querelles, la première surtout, ont laissé une trace assez brillante, non-seulement dans l'histoire de la musique, mais aussi dans l'histoire de la société de cette époque. Bien des écrivains sont revenus, de notre temps, sur tous les détails de la lutte et ont cru être en droit de juger, à un siècle de distance, la valeur des arguments employés alors et le mérite des hommes qui les employaient. C'est un procédé trop usité par la critique, procédé qui ne donnerait de bons résultats que s'il était démontré, sans crainte de contradiction, que le temps où l'on vit et où l'on écrit est supérieur au temps dont on parle. Or il en est fort rarement ainsi, et le plus souvent ce qu'on croit le fait définitif n'est qu'une phase de la mode.

C'est surtout à propos de musique qu'on ne saura jamais ce qui est beau de toute beauté, et ce qui n'est beau que par comparaison et dans un moment donné. Est-ce que nous n'en sommes pas, aujourd'hui encore, à nous demander qui doit prétendre à nous charmer le plus, de Rossini ou de Wagner? de la musique du passé ou de celle de l'avenir? Ne vaut-il pas mieux juger la querelle d'après des sensations que d'après des théories, et convenir, une fois pour toutes, que le plaisir que la musique procure est surtout une affaire d'habitude et d'éducation, et que ses effets dépendent de nous bien plus que d'elle?

C'est parce que les partisans de la musique italienne, les hommes du Coin de la Reine, jugeaient d'après ce principe, qu'ils ont été si souvent accusés de parler de la musique sans la connaître, et, parfois même, de manquer de patriotisme.

Nous n'avons pas l'intention de pousser bien loin l'examen de cette question : il nous suffira de dire que les coryphées du Coin de la Reine étaient Grimm, Diderot, d'Alembert, d'Holbach et Rousseau, et que tous ont donné des preuves d'une éducation musicale qu'il serait souhaitable de rencontrer chez tous les critiques de nos jours. Le *Devin du village* n'est peut-être pas de la très-grande musique, mais encore fallait-il que l'auteur eût de suffisantes notions de l'art pour réussir à intéresser le public. Voilà donc déjà Rousseau déchargé de l'accusation portée contre tous ses amis, en bloc, à moins qu'on ne prouve qu'il n'était pas l'auteur de son opéra. Pour d'Alembert, on doit aussi le rayer de cette liste de juges incompétents. M. Adolphe Jullien (*La Musique et les Philosophes au* XVIIIe *siècle*) dit que « sans avoir composé le *Devin du village*, d'Alembert avait en théorie et en science musicale des connaissances autrement solides que l'auteur d'*Émile* ». Et il en donne des preuves.

Nous ne les reproduirons pas ici; mais nous ne voulons pas laisser passer sans quelque protestation cette autre phrase du même écrivain spécialiste : « En dehors de Rousseau et de d'Alembert, tous leurs amis ou ennemis — en matière musicale s'entend — n'avaient pour se prononcer sur des questions si complexes que leur goût propre, qui était souvent assez médiocre et toujours très-mobile. » Nous demandons si, quand il s'agit de cinq hommes qui se voient tous les jours, comme le faisaient alors ceux que nous avons nommés plus haut, les opinions de deux d'entre eux étant données comme valables et raisonnées, celles des trois autres peuvent être considérées comme sans valeur, alors que l'opinion du groupe est une[1]? Nous demanderons ensuite si l'on est bien sûr, pour Diderot nommément, d'avoir son opinion et, par suite, la preuve de son incompétence quand on se borne à chercher son dernier mot dans le *Neveu de Rameau?*

Le *Neveu de Rameau* est un chef-d'œuvre, mais c'est comme satire de mœurs et comme peinture de caractères. Vouloir ne le considérer qu'au point de vue des doctrines musicales qui y sont exposées par les deux interlocuteurs, c'est en réduire un peu trop la portée. La musique n'est là que ce que Diderot demande aux peintres et cherche dans les tableaux un peu compliqués : la ligne qui mène d'un groupe à l'autre, les relie et produit l'unité du tout. Et, d'ailleurs, pourquoi reconnaître l'opinion de Diderot dans ce que dit Rameau le neveu plutôt que dans ce qu'il dit lui-même ?

1. Dans ses *Confessions*, IIe partie, livre VIII, Rousseau dit des deux Coins : « L'un (celui du Roi), plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique française : l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé des *vrais connaisseurs*, des gens à talents, des hommes de génie. » Il parle pour lui, sans doute, mais un peu aussi pour les autres, ses amis.

Il nous semble que Diderot reste beaucoup en deçà de son interlocuteur dans son enthousiasme pour la musique italienne, et dans le dénigrement de l'oncle Rameau. Quand, dans *la Religieuse,* il fait chanter à l'héroïne des morceaux expressifs en rapport avec la situation de son âme, ce sont des morceaux de Rameau. Campra et Lulli ne sont jamais cités par lui avec des épithètes méprisantes. Il a loué Duni, peut-être trop, mais il y avait entre eux une liaison d'amitié qui excuse un peu ce sentiment d'admiration que nous ne comprenons plus guère aujourd'hui, tant la musique, comme l'éloquence, est difficile à juger à distance. Mais ce qui nous paraît dominer dans l'ensemble des travaux de Diderot sur la musique, c'est un éclectisme qui pouvait déplaire à Grimm, plus cassant, plus décidé, mais qui nous plaît à nous, parce que nous y trouvons la preuve que, n'ayant point traité ces sujets en pamphlétaire, il ne les a pas non plus traités en ignorant.

Tout ce qui va suivre est pour la première fois réuni aux *Œuvres* de Diderot, et nous comprenons qu'on n'ait pas pensé à s'y reporter quand il s'est agi de prononcer sur sa compétence musicale. Mais on aurait pu se rappeler que ses premiers *Mémoires sur les Mathématiques* étaient consacrés en partie à des questions d'acoustique, et que, par suite, il pouvait être considéré comme sachant de la musique mathématique ce qu'en savait son ami d'Alembert. C'est déjà un assez bon fonds. Rameau n'est pas là trop maltraité. Quand vint la querelle des Bouffons et qu'il dut, poussé par Grimm, y prendre part, le voyons-nous aller aux extrêmes? Non, il prend le rôle de conciliateur, rôle qui était si peu dans son tempérament qu'il faut lui en tenir grand compte, et qu'on pourrait peut-être même le lui reprocher; car la lutte entre les deux musiques n'a pas nui, tant s'en faut, aux progrès de la musique française.

Mais il est évident pour nous qu'alors il hésitait à prendre parti, et quand nous lui verrons écrire en 1771: « J'ai étudié la composition sous le grand Rameau, sous Philidor, sous Blaînville, et ces habiles maîtres ne m'ont rien appris[1], » nous comprendrons mieux la réserve avec laquelle il traita d'abord ces questions et la sorte de neutralité qu'il affecta.

Pendant la durée de la querelle des Bouffons, Diderot a écrit au moins trois brochures, ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait pas participé à d'autres, lancées par ses amis Grimm et d'Holbach, mais bien qu'il en est trois qui sont certainement de lui.

Ce sont, dans l'ordre chronologique :

Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, etc., 16 pages in-8°, *S. l. n. d.,* et sans nom d'imprimeur.

1. V. un article sur les *Leçons de clavecin*, de Bemetzrieder, à la fin de cet ouvrage et de ce volume.

Au Petit Prophète de Boehmischbroda, etc., 13 pages in-8°, *S. n. d. l. ni d'impr.*, daté *in fine*, 21 février 1753;

Les Trois Chapitres, etc., 36 pages in-8°, *S. l. s. d., et sans nom d'imprimeur.*

Nous établissons cet ordre sur ce que, dans le premier de ces opuscules, l'opéra de *Titon et l'Aurore* est cité comme une nouveauté dont le librettiste était encore mal connu, ce qui nous reporte aux premiers jours de février, et sur ce que le troisième étant un compte rendu du *Devin du village*, il doit être reporté aux premiers jours de mars, l'ouvrage de Rousseau n'ayant été joué que le 1er mars 1753, en plein carnaval.

La seconde et la troisième de ces pièces sont bien de Diderot. Elles existent dans la collection de ses manuscrits à l'Ermitage, et M. Taschereau a déjà reproduit les *Trois Chapitres* dans la *Revue rétrospective*, t. VI. Il pouvait rester quelque hésitation au sujet de la première, attribuée généralement jusqu'ici au baron d'Holbach; mais une découverte récente de M. A. P.-Malassis a résolu définitivement la question.

Dans une brochure qu'il a publiée récemment[1], M. Malassis a raconté la bonne fortune — ces bonnes fortunes n'arrivent pas à tous ceux qui les cherchent, mais seulement à ceux qui les méritent — qui l'a mis en possession d'un recueil formé par Rousseau, pour sa bibliothèque, des brochures de ses amis d'alors et de lui-même sur la querelle des Bouffons. Or, les trois pièces mentionnées ci-dessus se trouvent dans ce recueil, et à chacune d'elles Rousseau a ajouté, de sa main, au titre: *Par M. Diderot.* Il est impossible de ne pas tenir compte du témoignage, absolument désintéressé, d'un homme qui ne soupçonnait pas encore, en 1753, qu'il allait, quelques années plus tard, changer et d'opinions (même d'opinions musicales) et d'amis.

L'attribution au baron d'Holbach est de Barbier, c'est-à-dire qu'elle n'a paru que plus d'un demi-siècle après la publication de la brochure. Pour tout ce qui concernait les faits et gestes de la société d'Holbach, Barbier était bien informé, et, à défaut de l'affirmation de Rousseau, la sienne aurait une valeur exceptionnelle. C'est en effet de Naigeon que Barbier tenait ses renseignements; mais, en 1753, Naigeon, né en 1738, était trop jeune. Il n'a pu voir les choses de près que beaucoup plus tard, et celle-ci étant dans les infiniment petites, il a pu négliger de s'en expliquer avec Diderot ou d'Holbach, et, à l'inspection seule de la pièce, déclarer qu'elle n'était pas du premier.

On n'y reconnaîtra pas, en effet, la marque que Diderot met d'habitude à tout ce qu'il touche. On n'y trouvera cependant rien non plus

1. *La querelle des Bouffons*, Paris, Baur; in-8° de 21 p., tiré à 100 exempl.

qui empêche de croire qu'il ait participé à cette facétie en style de procureur. Nous pencherions à croire que l'*Arrêt rendu* s'est fait en soupant, après l'Opéra, et que Grimm et d'Holbach, les plus intéressés à se défendre, comme *Allemands*, persiflés pour leur prétention d'avoir retrouvé le bon goût qui s'était perdu un soir sur la place du Palais-Royal, ont appelé à la rescousse les *géomètres* Diderot et d'Alembert, déclarés incompétents en musique pour cause de compétence en mathématiques, et que de cette coalition est sorti le plan d'un opuscule sans prétention que personne n'aurait voulu signer, quand même c'eût été la mode, à ce moment, de signer ces choses-là; que Diderot, ainsi qu'il l'a fait tant d'autres fois, l'a rédigé précipitamment comme secrétaire plutôt que comme auteur, l'a porté à l'imprimerie et lancé dans le public sans plus s'en inquiéter jamais.

Au moment où parut cet *Arrêt*, une autre brochure : *Déclaration du public au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique*, le jugeait ainsi :

« L'auteur nous a caché son nom, mais nous avons reconnu :

« 1° Au dispositif de son Arrêt, que c'est au moins un clerc de procureur ;

« 2° A l'article IX, qu'il est très-savant dans la grammaire ;

« 3° Aux termes offensants avec lesquels il repousse les politesses du second écrivain (l'auteur de la *Lettre du Coin du Roi*), qu'il n'a jamais été à cet *amphithéâtre* dont il veut être l'organe;

« 4° A certains tours de critique surannés, qu'il a de cet esprit que tout le monde sait par cœur;

« 5° Aux phrases qui terminent les articles de son Arrêt, qu'il aurait bien envie de faire des épigrammes.

« Nous n'avons pas eu la force de pousser plus loin cet examen; mais ayant voulu recueillir ce qu'il y a d'amusant ou de solide dans cet écrit, nous n'y avons rien trouvé. »

On nous dispensera d'entrer plus avant dans cette histoire de la querelle des deux musiques et dans l'examen de la valeur des opinions des membres du Coin de la Reine; nous ne rappellerons même pas l'aveu de Grétry (v. t. V, p. 459, note), qui prouve au moins que Diderot était parfois bon à consulter; mais avant de terminer, nous croyons devoir placer ici une inscription-épigramme rappelée ainsi dans la *Correspondance* de Grimm, 15 août 1753 :

« INSCRIPTION *pour la nouvelle toile qu'on suppose qu'on doit faire au théâtre de l'Opéra :*

HIC MARSYAS APOLLINEM

« Cette inscription est de M. Diderot. On l'a mise depuis en ces vers :

« O Pergolèse inimitable,
Quand notre orchestre impitoyable,
T'immole sous son violon,
Je crois qu'au rebours de la fable,
Marsyas écorche Apollon. »

Rousseau, dans sa *Lettre d'un Symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre,* a rapporté ces mêmes vers comme ayant été trouvés par ledit symphoniste dans la poche d'un « faux frère ». Il n'y a qu'une variante au troisième vers, que Rousseau écrit :

Te fait crier sous son lourd violon.

C'est par cette épigramme que Diderot a clos, pour sa part, le débat entre les deux Coins.

ARRÊT RENDU
A L'AMPHITHÉATRE DE L'OPÉRA

SUR

LA PLAINTE DU MILIEU DU PARTERRE

INTERVENANT

DANS LA QUERELLE DES DEUX COINS

1753

Nous commissaires nommés et constitués juges du différend qui s'est élevé entre le *Coin du côté du roi* et le *Coin du côté de la reine :* ouï la plainte du *Milieu* du parterre; ouï l'avocat du Coin du roi; le reconnaissant et l'admettant pour tel, malgré son extrême jeunesse et l'immaturité de jugement dont son plaidoyer fait foi; le Coin du côté de la reine ne comparaissant ni en personne, ni par procuration, et partant jugé par contumace; après avoir mûrement réfléchi, examiné, pondéré et repondéré le pour et le contre de cette affaire importante; avons rendu et prononcé, rendons et prononçons du tribunal sublime, où nous sommes assis, le présent arrêt définitif entre les deux Coins ; avons enjoint et ordonné, enjoignons et ordonnons que cet arrêt soit publié et affiché aux portes de l'Opéra, et en outre distribué et vendu par le portier qui a distribué et vendu la Réponse du Coin du roi; à raison de trois sols le rôle, monnaie courante; le tout au profit dudit portier, les frais de l'impression prélevés.

I.

Le Coin du côté de la reine n'ayant ni parlé, ni comparu, et Nous ayant instruit la contumace, demandons d'abord au jeune avocat pourquoi il a nommé son plaidoyer *Une Réponse du*

Coin du roi au Coin de la reine; lui apprenons qu'on ne peut pas répondre à qui n'a point parlé, et lui conseillons, en attendant ses raisons, de ne jamais répondre à l'avenir, ni de bouche ni par écrit, quand on ne lui parlera pas.

II.

Approuvons dans le jeune homme d'avoir suivi l'usage de ses confrères, en commençant son plaidoyer par une sentence d'un auteur moderne; mais comme il serait possible qu'il n'y eût pas d'autre différence entre *les titres qu'on a et les titres qu'on prend,* sinon qu'on a ceux-là et qu'on prend ceux-ci, lui enjoignons d'indiquer les autres différences qu'il y trouve, et lui accordons, pour l'indication d'icelles, le terme de deux mois.

III.

Condamnons hautement l'impiété avec laquelle le jeune téméraire a parlé des Prophéties [1]; la lui reprochons publiquement, et lui renvoyons ses propres paroles, savoir, *qu'on est impie sans principes, pour faire croire qu'on a la tête forte.* Dans quel temps en effet a-t-il osé attaquer l'inspiration du petit prophète? dans le temps que les arrêts de la voix qui a parlé s'accomplissent de plus en plus, que l'œuvre d'iniquité se consomme, et qu'il est évident, même pour les enfants, que la mission du serviteur Manelli [2] sera aussi infructueuse que les précédentes, et que les malheurs prédits vont tomber sur nos têtes. Partant, l'admonestons charitablement de se repentir dans le fond de son âme, d'écouter le cri de sa conscience timorée, et de se rétracter, tandis qu'il est en santé. Enjoignons en outre à notre procureur général d'écrire de par le parterre de l'Opéra, aux RR. PP. jésuites de l'Université de Prague pour

1. C'est-à-dire de la brochure de Grimm : *Le Petit Prophète de Boehmischbroda* et celle de l'anonyme qui y avait répondu en prenant le nom de directeur de l'Opéra comique : *Le Grand Prophète Monet.* Le *Petit Prophète,* qui était beaucoup plus spirituel que le *Grand Prophète,* a été aussi plus souvent réimprimé. On peut le lire, si l'on n'en a point une édition du temps, dans le quinzième volume de la *Correspondance* de Grimm, édition Taschereau.

2. L'un des chanteurs italiens. Ce terme de serviteur est pris du *Petit Prophète.*

que par eux soit constatée l'authenticité du petit prophète de Boehmischbroda.

IV.

Louons publiquement l'ingénieux parallèle du jeune avocat entre *Armide* et la *Dona Superba*, et lui enjoignons de faire (et ce dans l'espace de deux mois) le parallèle du *Médecin malgré lui* et de *Polyeucte*, et en outre celui de *Pourceaugnac* avec *Athalie*; le tout afin de prouver que les farces de Molière sont mauvaises, parce que les tragédies de Corneille et de Racine sont bonnes.

V.

Enjoignons au jeune avocat d'attendre la maturité de son jugement, qui ne manquera pas de venir avec l'âge, avant que de hasarder des décisions. Lui conseillons de ne prendre que les causes qu'il entendra, au moyen de quoi il ne se verra jamais surchargé d'affaires. Partant, tenons ce qu'il a avancé sur les musiques française et italienne, pour *non dit* et *non écrit*. Défendons en outre au Coin de la reine de molester en aucune façon le Coin du roi par des reproches d'ignorance auxquels la partie musicale du plaidoyer du jeune avocat a maladroitement exposé ledit Coin du roi.

VI.

Réitérons le même conseil au jeune avocat à l'égard de ce qu'il dit sur le merveilleux, et lui remontrons que ce n'est pas le tonnerre qui produit le grand effet de la scène de *Thétis et Pélée*, prédisant au jeune homme que, quand l'âge aura mûri son jugement et l'aura rendu capable de réflexion, il trouvera que l'effet de cette scène vient de la situation intéressante que le poëte a trouvée, à laquelle le bruit du tonnerre n'ajoute rien, attendu que l'arrivée d'un rival redoutable par sa puissance et par sa jalousie aurait produit le même effet sans éclairs et sans tonnerre, et épargné en outre à la pauvre Académie de musique les journées du manœuvre qui le fait gronder. Enjoignons aux quidams qui osent proscrire le *merveilleux*, de

quelque Coin qu'ils soient, de plaider leur cause en forme et d'alléguer leurs griefs contre ledit *merveilleux*, et ce dans l'espace de deux mois.

VII.

Enjoignons au jeune avocat de déclarer par quelle raison il prend le sylphe pour une espèce de directeur, et de publier le bien que ledit sylphe *a fait à son âme*; attendu qu'on doit taire le mal, et publier le bien, suivant le précepte du sage.

VIII.

Louons le jeune homme publiquement de la curiosité qu'il a eue de se glisser dans le Coin du côté de la reine, attendu que la curiosité est pour la jeunesse un moyen de s'instruire : partant, enjoignons au jeune homme d'être toujours curieux.

IX.

Applaudissons à l'imagination surprenante du jeune avocat, d'avoir trouvé, lui tout seul, le dialogue entre lui jeune homme et un Allemand du Coin de la reine. Défendons expressément à nos Bouffons de revendiquer ledit dialogue comme leur appartenant, et le jugeons en entier de l'invention du jeune avocat. Mais après avoir loué le neuf et le fin de la plaisanterie du jeune homme, lui rappelons l'axiome d'un auteur moderne : savoir que ce n'est pas tout d'être plaisant bon ou mauvais, qu'il faut encore être poli. Partant, lui conseillons amicalement de parler avec plus de circonspection des gens de mérite que l'immaturité de son âge et de son jugement l'empêcheront de connaître ; lui enjoignons principalement d'apprendre le français, avant que de le faire parler aux Allemands; et pour l'aider à y parvenir, lui observons : *primo*, qu'on ne peut pas dire des prophéties *cet homme-là*, attendu que la prophétie n'est pas un homme ; *item*, que quand les habitants du Coin de la reine lui répètent sans cesse que cela est misérable, il faut *leur* dire et non pas *lui* dire tout ce qu'il jugera à propos; lui conseillons en outre de recourir à son dictionnaire français pour y lire que *sentinelle*

est un substantif féminin, et de porter une autre fois ses plaidoyers à l'Allemand qu'il fait parler, pour qu'il en corrige les solécismes.

X.

Enjoignons à notre procureur général de se transporter au collége de ... et de réprimander le professeur sous lequel le jeune homme a fait sa rhétorique, du peu de liaison, d'ordre et de justesse qui règne dans ses idées ; afin que ce professeur modère dans ses écoliers la fureur des métaphores, et fasse châtier sévèrement ceux à qui il arrivera d'en faire de contradictoires sur un même sujet, comme *de se transporter dans une république, et d'y voir des despotes détrônés.* Il est du bon ordre d'empêcher que la jeunesse ne s'accoutume au galimatias.

XI.

Recommandons au jeune avocat de noter sur ses tablettes ce que dit un philosophe de nos jours des succès passagers et tumultueux (*Essai sur la Société des grands et des gens de lettres*); lui enjoignons de demander pardon à l'auteur de *Titon et l'Aurore*[1], des éloges maladroits qu'il a donnés à son opéra. Défendons au Coin du côté de la reine de se prévaloir des susdits éloges maladroits ; et enjoignons à ce Coin de reconnaître en tout ceci l'innocence du Coin du roi, et de respecter dans la décrépitude de *Titon*, l'auteur du *Venite exultemus.* Recommandons au jeune avocat, selon le précepte du susdit philosophe, *d'apprendre l'art d'écouter quand l'âge aura formé son oreille:* et lui conseillons de se demander sérieusement à lui-même s'il peut se promettre de comprendre un jour ce que c'est que peinture en musique ; et dans le cas de l'affirmatif, lui conseillons d'étudier les œuvres du serviteur Rameau, et surtout *Naïs*, *Zaïs* et *Zoroastre*, pour savoir comment on s'y prend pour peindre le *Matin*, annoncer *des Esprits de feu*, etc. Enjoignons en outre à l'auteur des *Amours de Tempé* de prêter les airs de violon qu'il peut avoir de reste à l'auteur de *Titon*

1. L'auteur de la musique de cet opéra, pour le succès duquel la Cour fit les plus grands efforts, était Mondonville, celui des paroles était l'abbé de La Marre.

et l'Aurore, le tout pour étoffer et réchauffer un peu ledit *Titon* sur ses vieux jours. Conseillons à Éole de poser sa masse de bedeau pendant l'exécution du chœur des Vents, afin d'avoir les bras libres, le tout pour le plus grand effet de ce chœur fameux qui n'en a fait aucun jusqu'à ce jour. Ordonnons au jeune homme d'expliquer dans l'espace de deux mois ce que c'est qu'*un chœur bienséant.* Trouvons avec le jeune homme le monologue du troisième acte un morceau de génie ; observons seulement que c'est dommage qu'on s'y soit proposé d'imiter la voix du vieux bonhomme qui ne lui ressemble nullement, et non les bêlements monotones d'un troupeau de chèvres, qu'il aurait admirablement rendus. Accordons au jeune homme que le *duo* est agréable, mais non qu'il soit dans un genre neuf; partant, l'admonestons d'être à l'avenir plus exact dans ses expressions. Déclarons en outre que nous n'avons trouvé de vraiment neuf dans cet opéra que les habits des acteurs.

XII.

Soupçonnons le jeune avocat d'être auteur des paroles de *Titon et l'Aurore;* et pour justifier ce soupçon, observons que le jeune homme, après avoir fait un éloge magnifique des poëmes des Bouffons, n'a rien dit du poëme de *Titon et l'Aurore,* qui les vaut bien tous. Partant, louons sa modestie, et l'encourageons à continuer de nous donner de tels poëmes.

XIII.

Renvoyons le jeune homme, du Coin de la reine, où il est déplacé, à quelque professeur de l'Université, pour prendre dans son école un ou deux grains de logique, si moyen il y a, et se convaincre par les règles du syllogisme que, quand même on pourrait trouver des gens pour doubler M. Manelli, il ne serait pas plus certain pour cela que *Titon et l'Aurore* pût soutenir les doubles.

XIV.

Laissons à M. le prévôt des marchands à reconnaître l'éloge que le jeune avocat a su lui glisser finement. Reprochons au

jeune homme son penchant à la flatterie; et faisons observer au Coin du roi qu'il n'est pas honnête de chercher à triompher sur le Coin opposé par des éloges bassement prodigués aux chefs de l'Académie royale de musique. Observons la même lâcheté dans la *Lettre à une dame d'un certain âge*, dont l'auteur, membre sans doute du Coin du roi, a prétendu, par adulation pure, qu'il fallait appeler les petits violons, *grands*. Partant, louons le Coin du côté de la reine de ce qu'il ne loue ou ne blâme que la bonne ou mauvaise musique, que la bonne ou mauvaise poésie, et quelquefois les jambes des danseuses.

XV.

Prescrivons au jeune avocat l'espace de deux mois pour produire les raisons qu'il a eues d'allonger sa prétendue réponse de l'épisode de l'abbé de la Marre. Lui reprochons son imprudence de faire imprimer ses meilleurs contes, comme celui *de la* et non *du* sentinelle; partant, de se priver de la ressource à la mode de les conter et répéter sans cesse en société. Revendiquons en outre sur la production du jeune homme le droit inaliénable de prolixité, pour notre présent arrêt, et pour tous nos arrêts à venir, attendu que nous sommes payés pour être longs.

XVI.

Item, sur les remontrances qui nous ont été faites par des personnes sages et bien informées, que les jeunes gens étaient sujets dans ce temps-ci à s'arroger des productions sur lesquelles on ne les avait pas seulement consultés, défendons au jeune avocat, sous telles peines qu'il conviendra, de se faire honneur de l'*Avis au public*[1], sans avoir avant tout fourni la preuve que ce morceau singulier lui appartient en propre, et non à quelqu'un de ses amis. Ordonnons aux deux Allemands de rendre compte dans l'espace de deux mois de ce qu'ils ont trouvé sur la place du Palais-Royal[2]. Enjoignons au jeune homme de dire la

1. Autre brochure sur le même sujet.

2. Nous avons dit dans notre notice qu'il s'agissait du *goût* qui, selon le *Petit Prophète*, avait été perdu un soir sur cette place, où se trouvait alors le théâtre de l'Opéra. Les deux Allemands sont Grimm et d'Holbach.

raison pour laquelle le goût s'est perdu plutôt dans cette place que dans une autre. Lui ordonnons en outre de le chercher avec les deux Allemands, à la condition de partager ensemble ce qu'ils auront trouvé ; et pour favoriser le jeune avocat du Coin du roi, autant qu'il est en notre pouvoir, enjoignons à quiconque aura le bonheur de découvrir la clef des phrases suivantes, qui s'est égarée : « ... C'est une pièce de crédit dont on ne pourrait trouver la monnaie... On voit des femmes froides qui se mettent au jeu sans avoir de dépense à faire... Ils sont priés de le rendre, lorsqu'on leur aura demandé compte de ce qu'ils ont cru trouver », de remettre sans différer ladite clef au jeune auteur de ces jolies phrases. Exhortons ce jeune avocat, une fois pour toutes, de corriger son style avec soin et de parler français, si moyen il y a ; l'admonestant, en outre, de purger son âme préférablement à son style, de reconnaître la vérité de ce qui a été prédit, dans les prodiges qui s'opèrent sous nos yeux ; et de confesser que la voix qui a annoncé la mission du serviteur Manelli comme un miracle fort étrange, pourrait bien, par un miracle plus étrange encore, avoir fait trouver le goût de la musique par deux Allemands ; le tout selon la profondeur de ses décrets, pour la satisfaction de sa justice, et pour l'humiliation de son peuple. Livrons et remettons au surplus le jeune avocat entre les mains de son directeur, et laissons à icelui le soin de lui prescrire les pénitences et les macérations qu'il jugera nécessaires pour expier la comparaison scandaleuse de Guerrieri avec Mlle Labathe.

XVII.

Ordonnons au Coin du côté de la reine de députer vers M. Francœur, inspecteur de l'Académie royale de musique, pour le remercier des soins qu'il s'est donnés aux représentations de *la Gouvernante*, et exhortons ceux de l'orchestre qui méritent notre attention de seconder le zèle d'un de leurs chefs par leur bonne volonté, et de se souvenir que l'exécution de cette musique ne peut que leur faire de l'honneur, et former insensiblement le goût de ceux d'entre eux qui ont du talent.

XVIII.

Et pour conclure et prononcer définitivement dans cette affaire, ordonnons au Coin du roi de déguerpir, dans l'espace de vingt-quatre heures, du Coin de la reine ; remettons en possession d'icelui ses anciens habitants; attestons le fait avancé par le jeune avocat, savoir qu'on a vu dans ces derniers temps lesdits habitants tristes et dispersés; et les avons trouvés très-bien comparés au peuple juif, après la ruine de Jérusalem; quant au *Colloque entre le jeune homme et l'habitant du Coin*, c'est une calomnie misérable; la déclarons telle; et partant, louons le jeune homme dans ce qu'il a bien dit, et le blâmons dans ce qu'il a mal dit. Mettons, pour le restant, les deux Coins hors de Cour; tenons leur affaire pour discutée, terminée et finie; les condamnons au silence, le Coin du côté de la reine, pour n'avoir pas parlé, et le Coin du côté du roi, pour avoir parlé; leur enjoignons de se tenir tranquilles, chacun de son côté, d'applaudir et de siffler, suivant que bon leur semblera; et ordonnons au père de *Titon et l'Aurore* de se cacher moins visiblement, afin que le tout se passe dorénavant sans cabales, sans bruit et sans poussière.

AU PETIT

PROPHÈTE DE BOEHMISCHBRODA

AU GRAND

PROPHÈTE MONET

A TOUS CEUX QUI LES ONT PRÉCÉDÉS ET SUIVIS
ET A TOUS CEUX QUI LES SUIVRONT

SALUT

1753

Semper ego auditor tantum?

J'ai lu, messieurs, tous vos petits écrits, et la seule chose qu'ils m'auraient apprise, si je l'avais ignorée, c'est que vous avez beaucoup d'esprit et beaucoup plus de méchanceté. Ce jugement vous paraîtra sévère, j'en suis sûr; mais je le suis bien davantage que vous n'en serez point offensés. Ne vous accordé-je pas le titre important pour votre vanité, le titre par excellence, le titre que rien ne remplace et qui supplée à tout, l'unique qualité dont il me semble que vous vous souciiez! Mais après vous avoir laissé faire les *beaux esprits* et les *inspirés* tant qu'il vous a plu, pourrait-on vous inviter à descendre de la sublimité du bon mot et à vous abaisser jusqu'au niveau du sens commun.

Nous avons reçu de vous toutes les instructions, toute la lumière qu'il était possible de tirer de l'ironie et même de l'invective. Vous nous avez suggéré des règles fort utiles sur la manière dont il convient aux gens de lettres de se traiter, sur le respect qu'ils se doivent et dont ils ont raison de donner l'exemple aux gens du monde, et sur le rôle indécent qu'ils joueraient si, semblables aux animaux féroces que les anciens

exposaient dans leurs amphithéâtres, ils s'entre-déchiraient impitoyablement pour servir de passe-temps et de risée à ceux qu'ils devraient instruire, ou peut-être mépriser. Mais ces règles ne font rien à l'état de la question présente.

Il s'agissait de savoir quelle est des musiques italienne et française celle qui l'emporte par la force, la vérité, la variété, les ressources, l'intelligence, etc., et depuis deux mois que vous vous piquotez, de quoi s'agit-il encore? De la même chose. Continuez, messieurs, sur ce ton pendant deux ans, pendant dix : les *oisifs* auront beaucoup ri, vous vous en détesterez infiniment davantage, et la vérité n'en aura pas avancé d'un pas.

Je sais que des espèces d'écrivains qui n'ont ni philosophie dans l'esprit, ni connaissance de la musique, tels qu'il y en a malheureusement plusieurs parmi vous, ne feraient jamais rien pour elle. Mais n'y a-t-il pas assez longtemps que ceux qui ne valent rien du tout et ceux qui valent infiniment sont à peu près sur la même ligne? Jusques à quand faudra-t-il que dure l'honneur usurpé des uns, la sorte de dégradation des autres et le ridicule d'une querelle ménagée si maladroitement, qu'il y a tout à perdre pour les raisonneurs, et tout à gagner pour de *méchants petits plaisants?*

Que les insectes cachés dans la poussière soient enfin dispersés par un combat plus sérieux, et ne soient aperçus dans la suite qu'aux efforts qu'ils feront peut-être encore pour piquer les pieds des lutteurs. Songez que ce n'est ni à l'aiguillon, ni au bourdonnement, mais à l'ouvrage, qu'on reconnaîtra parmi vous qui sont les guêpes et qui sont les abeilles. Je m'adresserai donc à celles-ci, de quelque Coin qu'elles soient, et je leur dirai : *Voulez-vous qu'on vous distingue? faites du miel.*

Si vous n'attendiez que l'occasion, je vous la présente. Voici deux grands morceaux; l'un est français, l'autre est italien : tous deux sont dans le genre tragique. La musique du morceau français est du *divin Lulli;* la musique du morceau italien n'est ni de l'*Attilla*, ni du *Porpora*, ni de *Rinaldo*, ni de *Leo*, ni de *Buranelli*, ni de *Vinci*, ni du *divin Pergolèse*. L'un comprend les trois dernières scènes du second acte de l'opéra d'*Armide : Plus j'observe ces lieux et plus je les admire... Au temps heureux où l'on sait plaire...* avec le fameux monologue *Enfin il est en ma puissance*... L'autre est composé du même nombre

de scènes. Les scènes sont belles et dignes, j'ose le dire, d'entrer en comparaison avec ce que nous avons de plus vigoureux et de plus pathétique. Elles se suivent, et la première est connue par ces mots : *Solitudini amene, ombre gradite, qui per pochi momenti lusingate pietose i miei tormenti*... Les situations des héroïnes sont aussi semblables dans ces deux morceaux qu'il est possible de le désirer. Celui d'*Armide* commence par le sommeil de *Renaud;* celui de *Nitocris* par le sommeil de *Sésostris*. *Armide* a à punir la défaite de ses guerriers, la perte de ses captifs et le mépris de ses charmes. *Nitocris* a à venger la mort d'un fils et d'un époux. Toutes les deux ont le poignard levé et n'ont qu'un coup à frapper pour faire passer leur ennemi du sommeil au trépas; et il s'élève dans le cœur de l'une et de l'autre un combat violent de différentes passions opposées, au milieu duquel le poignard leur tombe de la main.

L'opéra d'*Armide* est le chef-d'œuvre de Lulli, et le monologue d'Armide est le chef-d'œuvre de cet opéra. Les défenseurs de la musique française seront, je l'espère, très-satisfaits de mon choix; cependant, ou j'ai mal compris les enthousiastes de la musique italienne, ou ils auront fait un pas en arrière s'ils ne nous démontrent que les scènes d'*Armide* ne sont en comparaison de celles de *Nitocris* qu'une psalmodie languissante, qu'une mélodie sans feu, sans âme, sans force et sans génie; que le musicien de la France doit tout à son poëte, qu'au contraire le poëte de l'Italie doit tout à son musicien.

Courage, messieurs les ultramontains, *picciol giro, mà largo campo al valor vostro;* ramassez toutes vos forces; comparez un tout à l'autre, des parties semblables à des parties semblables; suivez ces morceaux mesure à mesure, temps à temps, note à note, s'il le faut. Et vous, mes compatriotes, prenez garde. N'allez pas dire que la musique d'*Armide* est la meilleure qu'on puisse composer sur des paroles françaises. Loin de défendre notre mélodie dans ce retranchement, ce serait abandonner notre langue. Il faut s'attacher ici rigoureusement aux sons. Il ne s'agit pas de commettre Quinault avec le Métastase. Les transfuges du parti français ne sont déjà que trop persuadés que ce Quinault est leur ennemi le plus redoutable. Il s'agit d'opposer *Lulli* à *Terradellas, Lulli,* le *grand Lulli,* et cela dans l'endroit où son rival même, le jaloux *Rameau,* l'a trouvé

sublime. Peut-être le morceau de *Nitocris* n'a-t-il pas, comme celui d'*Armide*, le suffrage des premiers maîtres d'une nation: mais n'importe, je connais les défenseurs de la musique italienne, ils se croiront assez forts pour négliger ce désavantage.

Si le défi est accepté d'un côté avec la même franchise qu'il est proposé de l'autre, j'espère que bientôt la face du combat changera, que les raisons succéderont aux personnalités, le sens commun à l'épigramme, et la lumière aux *prophéties*. C'est alors que le *public*, devant qui les titres auront été comparés sans indulgence et sans partialité, pourra *décider* avec connaissance et sans injustice.

Si du milieu du parterre, d'où j'élève ma voix, j'étais assez heureux pour être écouté des deux Coins et que la dispute s'engageât avec les armes que je propose, peut-être y prendrais-je quelque part[1]. Je communiquerais sans vanité et sans prétention ce que je puis avoir de connaissance de la langue italienne, de la mienne, de la musique et des beaux-arts. Je dirais ma pensée quand je la croirais juste, tout prêt à rendre grâce à celui qui me démontrerait qu'elle ne l'est pas. Eh! qu'avons-nous de mieux à faire que de chercher la vérité et que d'aimer celui qui nous l'enseigne? S'il a de la dureté dans le caractère, comme il arrive quelquefois, pardonnons-lui ce défaut quand il nous en dédommagera par des observations sensées et par des vues profondes. La nature ne nous présente la plus belle des fleurs qu'environnée d'épines, et le plus délicieux des fruits qu'hérissé de feuilles aiguës. Ceci est une leçon que je me fais d'avance à moi-même, afin que si quelqu'un se croit offensé par cet écrit et me répond avec aigreur, rien ne m'empêche de profiter de ses raisons.

Au reste, messieurs, vos brochures étant toutes anonymes, j'ai parlé jusqu'à présent sans avoir personne en vue. Pour inviter à se taire, s'il est possible, ceux d'entre vous qui ignorent les deux langues et qui ont à peine une teinture de musique, il n'était pas nécessaire que je m'exposasse à commettre la double

1. Ceci semblerait donner quelque force à notre opinion que Diderot n'a été que le rédacteur et non l'auteur du précédent pamphlet. Tout ce qui suit est bien plus dans le ton qu'il affectionnait.

injustice d'attribuer à quelqu'un en particulier un ouvrage qu'il rougirait peut-être d'avoir fait, ou de lui en ôter un dont il se félicite sans doute d'être l'auteur. Je n'ai qu'un but, et j'y aurai atteint si, par hasard, cette mauvaise lettre occasionnait un bon ouvrage.

Je suis, etc.

MESSIEURS,

Votre, etc.

A Paris, ce 21 février 1753.

LES

TROIS CHAPITRES

OU

LA VISION DE LA NUIT DU MARDI-GRAS AU MERCREDI DES CENDRES

1753

CHAPITRE PREMIER.

I. Et la nuit du mardi-gras au mercredi des Cendres, j'eus une vision. Je fus transporté en esprit dans le faubourg de Wischerade ; je vis le Petit Prophète de Boehmischbroda[1], j'entendis la voix qui lui parlait pour la seconde fois et la voix était véhémente, et celle du Petit Prophète aussi, et il se faisait un grand bruit dans son grenier. J'y entrai, et je vis le Petit Prophète. Il brûlait l'huile de la navette et il était triste comme s'il eût fait de la philosophie; il avait la tête plus basse encore qu'il ne la porte naturellement; la douleur était peinte sur son visage, et le désespoir était dans ses yeux. Il avait été à la Redoute de Prague, où il avait joué du violon pour gagner de quoi manger son pain et boire son eau ; il avait joué d'autres menuets que les siens, il avait entendu crier : « Oh ! les beaux menuets ! oh ! qu'ils sont beaux ! » Son cœur avait été déchiré par la louange qui n'était pas pour lui, et il s'était retiré dans son grenier pour y pleurer en liberté.

II. Et quand il avait été libre dans son grenier, ses yeux s'étaient remplis de larmes, et il s'était écrié dans l'amertume de sa douleur :

« Pourquoi la voix m'a-t-elle envoyé? pourquoi m'a-t-elle envoyé?

1. Il faut absolument se reporter à la brochure de Grimm, si l'on veut comprendre toutes les allusions qui vont suivre.

« O voix, dis-moi, qu'avais-je fait avant que de naître? et pourquoi m'as-tu frappé si durement?

« Où finirai-je? où me cacherai-je dans la confusion dont tu m'as couvert?

« Je te conjure de retirer mon âme de mon corps, parce que la mort me sera meilleure que la vie. Exauce-moi, exauce-moi. »

Et la voix lui répondit : « Crois-tu, mon fils, que ta douleur soit raisonnable. » Et il répondit à la voix : « Je le crois, et je souhaite de mourir, parce que la mort me sera meilleure que la vie. Exauce-moi, exauce-moi. »

III. Et il recommença incontinent à se désespérer davantage. son esprit se troubla, et dans le trouble de son esprit il prit son violon et il le brisa contre la terre; il prit les papiers de musique qui couvraient sa table, et il les déchira; il prit l'archet dont la tige était d'ébène et le bec d'ivoire, qu'il avait reçu des mains de son père, lorsqu'il était allé à la Redoute pour la première fois, et qu'il devait laisser en mourant à son fils, et il le rompit sur son genou.

Il rompit son archet et il jura : « Parce que je ne rentrerai plus dans la grande ville, parce que je ne verrai plus la chose qui fait faire de mauvais menuets à ceux qui l'ont vue », mais il en devait être autrement.

IV. Car à l'instant la voix l'appela par son nom, et lui dit : « Tu te trompes, mon fils Jean Népomucénus, tu te trompes: tu iras, car je veux que tu ailles, car on joue le *Devin du village*, et souviens-toi qu'avant qu'il soit achevé, *trois fois tu regretteras ton archet et ton violon.* » Et le Petit Prophète répondit à la voix : « Tu te trompes, et tu te trompes, car je n'irai point, encore qu'on joue le *Devin du village*; et qu'ai-je à faire du *Devin du village?* Et pourquoi regretterai-je mon archet et mon violon? L'enseigne du *Violon Rouge* n'a-t-elle plus de renom dans toute la Bohême? Et Joseph-Eustache, mon père, qui m'avait donné l'archet à tige d'ébène et à bec d'ivoire, me laissera-t-il manquer d'archet et de violon quand je pourrai faire de bons menuets. »

Et la voix lui dit encore : « Crois-moi, mon fils Jean Népomucénus, crois-moi, tu iras, car je veux que tu ailles. Tu iras, et ce peuple t'aimera malgré qu'il en ait, et bien que de son

naturel il haïsse ceux qui lui disent la vérité. Tu iras, car c'est chez lui que j'ai résolu de te combler de richesses. Je lui inspirerai de faire pour toi une souscription qui t'ôte de la mémoire tes mauvais menuets. Ce ne sera point une de celles dont j'ai dit dans mon indignation : parce qu'elles ne se rempliront point. Ta souscription se remplira, car je suis le maître, car c'est moi qui tourne les volontés comme il me plaît. Et voici comment la chose arrivera. On ira de maison en maison, on criera : « C'est pour Jean Népomucénus, c'est pour le Petit Pro- « phète de Boehmischbroda, c'est pour lui. » Je toucherai leurs cœurs de compassion, ils ouvriront leurs coffres-forts, et dans huit jours tu seras riche et tu ne sauras que faire de toute ta richesse. »

V. Aussitôt que le Petit Prophète eut entendu ces mots de la voix, il se leva, il redressa sa tête, il devint rouge comme la magicienne, quand elle chante, ses yeux étincelèrent, il enfonça son chapeau et il répondit en faisant des bras :

« O voix, pourquoi insultes-tu à ma misère? Comment suis-je devenu assez vil à tes yeux pour que tu m'aies proposé la souscription? Le talent ne fait-il plus mépriser les trésors, et ne sais-tu pas que j'ai toujours préféré la gloire du bon menuet et les applaudissements de la Redoute à toute la richesse du monde?

« Je jouais du violon encore que mon manteau fût usé; et j'étais content.

« Je faisais de la musique l'hiver, encore que je fusse sans feu; et j'étais content.

« Je n'avais rien de précieux dans mon grenier que le ruban que m'a donné celle que j'appellerai toute ma vie la souveraine de mon âme; et j'étais content.

« Sans leur boutique et sans toi, j'aurais fait les menuets pour le carnaval; on se serait écrié : « Oh! les beaux menuets! « oh! qu'ils sont beaux! » Celle qui n'a l'œil gai et le cœur tendre que pour moi l'aurait entendu, son âme en aurait tressailli de joie; et j'aurais été content. O voix! ô voix! »

Et tandis que le Petit Prophète disait douloureusement : « O voix! ô voix! » il fut saisi par les cheveux, il fut transporté dans les airs, et je l'entendis comme dans un grand éloigne-

ment qui criait : « Non, je n'irai point, non. Retire plutôt mon âme de mon corps, parce que la mort me sera meilleure que la vie, et que les portes de l'enfer me sont moins odieuses que la souscription. »

CHAPITRE II.

I. Et le Petit Prophète se retrouva une seconde fois dans la boutique de leur Opéra, car c'est ainsi qu'on l'appela depuis la première fois qu'il y vint jusqu'à ce jour. Son âme fut dans la détresse, ses yeux se tournèrent sur le Coin, il vit tous les malheurs qui devaient tomber un jour sur le Coin, il n'y vit plus ceux qui disaient le mot et la chose, et il commença sa lamentation ainsi :

« Que sont devenus tous tes habitants? Comment as-tu été changé en une solitude? O Coin, où est ta gloire et ta splendeur? Tes chefs sont errants, tes habitants sont dispersés, tes docteurs sont muets.

« Loges grandes et petites, écoutez ce que je vais annoncer; et vous, portes de l'amphithéâtre, désolez-vous!

« La sainteté du pacte a été foulée aux pieds. Ceux que la voix avait appelés d'au delà des montagnes ont bu les amertumes de l'injustice et de l'ignominie.

« Leurs cœurs se sont flétris, ils ont repris leurs bâtons à leurs mains, ils ont secoué la poussière de leurs pieds, ils se sont éloignés en frappant leur poitrine et en disant : « Malheur, « malheur au peuple injuste qui foule aux pieds la sainteté du « pacte, et qui porte à la bouche de l'innocent la coupe de « l'ignominie. »

« O Coin, ceux que la voix t'avait envoyés d'au delà des montagnes ont été chassés; ton œil les cherche; ton cœur soupire après leurs chants; ils ne sont plus, ils ne sont plus.

« Qu'as-tu fait, ô Coin, pour être châtié de la sorte? tes fautes ont-elles égalé ta tribulation?

« O vous tous qui passez par les escaliers et par les corridors, considérez et voyez. L'étranger s'est emparé du séjour de mes serviteurs. L'onagre a dispersé mes enfants.

« A qui te comparerai-je, Coin malheureux! A quoi dirai-je que tu ressembles? et comment te consolerai-je?

« Tous ceux qui ont passé par les corridors et par les escaliers ont frappé des mains en te voyant. Ils ont sifflé les chefs-d'œuvre que tu chérissais, et ils ont dit en branlant la tête : « Est-ce là cette musique si vantée? sont-ce là ces chants qui « font l'admiration de la terre? »

« Tous tes ennemis ont ouvert la bouche contre toi. Ils ont sifflé, ils ont grincé les dents, et ils ont dit : « Nous les détrui- « rons; voici le jour. Nous l'avons vu. »

« C'est pourquoi mes yeux se rempliront de larmes. O Coin, je pleurerai sur toi nuit et jour, et je dirai à la voix : « Voix, « considère quel est le peuple que tu as livré aux tribulations. »

II. Tandis que le Petit Prophète se lamentait ainsi sur les malheurs qui devaient tomber un jour sur le Coin, il entendit jouer l'ouverture du *Devin du village*, et *il regretta son archet et son violon pour la première fois*, car il eût voulu jouer avec l'orchestre.

La toile se leva; Colette parut; il la reconnut aussitôt pour la bergère aux yeux noirs dont il était écrit au chapitre v de la Prophétie, *qu'elle chantait bien des chants qui n'étaient pas bien*, et encore que pour cette fois le poëte eût dit dans ses vers : *Non, non, Colette n'est point trompeuse*, et qu'il eût dit vrai, cependant le Petit Prophète n'en voulait rien croire.

Colette était dans une grande affliction, des pleurs ne cessaient de couler de ses yeux, elle les recevait sur un coin de son tablier, elle sanglotait, l'orchestre sanglotait avec elle, et le Petit Prophète lui disait : « Colette, ma mie, pourquoi pleures-tu tant? Dis-moi ta peine, afin que je te console si je puis. »

Colette ne répondait ni à lui ni à son voisin, ni à moi ni à mon voisin, elle se désolait vis-à-vis d'elle-même de ce qu'elle était délaissée par Colin, et le Petit Prophète disait à part lui : « Colin est un bon garçon, il n'en faut pas douter puisqu'il est aimé de Colette; pourquoi donc l'a-t-il délaissée, elle qui est si gentille?... Ah! je vois... c'est ce panier qui lui a mis martel en tête... Colin est un garçon de jugement qui a pensé mal d'une Colette en panier, il n'en veut plus, et je trouve qu'il a raison. »

Quand l'orchestre se fut bien désolé et Colette avec lui, elle

jura qu'elle haïrait Colin à son tour; et quand elle eut juré de le haïr, elle voulait l'aimer, et puis elle ne le voulait plus, et puis elle ne savait plus ce qu'elle voulait; et le Petit Prophète vit que Colette était fort amoureuse de Colin, il comprit cela clairement quoique Colette assurât le contraire; il s'aperçut encore qu'il n'en était pas cette fois comme la première; que le récitatif était autre chose que les airs; il distingua très-bien l'un de l'autre, parce que le musicien les avait distingués et il en fut tout surpris.

III. Alors le Devin que Colette était venue consulter parut. Le Petit Prophète le prit pour une contre-épreuve d'un démon de grand Opéra, car il était tout rouge, et il lui cria : « Monsieur le Devin, garde-toi de venir dans la forêt de Boehmischbroda, car le procureur fiscal pourrait bien te faire griller pour t'apprendre à t'habiller autrement. »

Colette se mit à compter son argent et l'orchestre avec elle; elle craignait d'approcher du Devin, et l'orchestre peignait sa crainte; cependant elle s'enhardit, elle présenta son argent au Devin, et le Devin lui apprit ce que tout le village savait, excepté Colette, que Colin l'avait délaissée pour la dame du village, parce qu'il aimait à être brave. Colette fut piquée, et elle chanta une chanson qui disait qu'elle ne s'en était pas laissé conter par les galants de la ville, parce qu'elle avait mieux aimé n'avoir ni rubans ni dentelles et être toute à son Colin; et le Petit Prophète lui dit : « C'est bien fait à toi, Colette, ma mie, c'est bien fait; voilà comme je t'aime, et si une autre qui pense comme toi n'était pas la souveraine de mon âme, tu la serais tout sur-le-champ. »

Le Devin réprimanda Colette d'avoir montré trop d'amour à son berger; il lui conseilla de faire un peu la renchérie pour le ramener et le rendre constant, et il lui donna cet avis sur un air et dans un chant si bien fait et si beau que le Petit Prophète *regretta son archet et son violon pour la seconde fois*, car il l'aurait mieux joué qu'il ne l'était par l'orchestre et il vit que le musicien savait faire des accompagnements et non du bruit.

IV. Tandis que Colette était allée s'attifer comme le Devin l'en avait avisée, Colin arriva et le Petit Prophète dit : « Ah ! c'est celui

qu'ils appellent le Dieu du chant[1]; tant mieux, je suis bien aise qu'il soit le Colin de ma Colette... Bonjour, Colin, puisque c'est toi, bonjour. Approche, mon ami; va, je te promets de faire ta paix... J'aime Colin, j'aime Colette, parce qu'ils chantent bien tous deux... Je dirai son fait à Colin, je prierai Colette de lui pardonner, et puis ils chanteront pour moi tant que je voudrai. »

Colin dit au Devin qu'il ne voulait plus aimer que Colette; le Petit Prophète lui dit : « Tu feras bien. » Le Devin lui dit qu'il était trop tard et qu'il n'y avait plus de Colette pour lui; et le Petit Prophète allait lui dire que le Devin mentait et qu'il était toujours aimé de Colette, car il craignait que le mensonge du Devin ne donnât de la tristesse à Colin, car le poëte l'avait dit comme cela. Et point du tout; Colin se mit à faire le joli cœur, à hausser les épaules et à chanter en ricanant : *Non, non, Colette n'est point trompeuse*; et le Petit Prophète, qui s'intéressait à lui, se mit à lui crier : « Eh! Colin, mon ami, ne sois pas si fat, le poëte et le musicien ne l'ont pas dit comme cela; Colin, mon fils, tu te perds; je t'avertis que Colette ne te pardonnera pas si tu continues, parce qu'elle n'aime pas les petits infidèles qui font les petits agréables. »

Le Petit Prophète lavait toujours la tête à Colin, et toujours il était interrompu par un charme que faisait le Devin pour deviner ce qu'il savait. L'orchestre fit le charme avec lui, le Petit Prophète vit que le musicien s'entendait à faire de la musique, *il regretta son archet et son violon pour la troisième fois*, et il se ressouvint de la parole qui lui avait été dite par la voix : « *Car on joue* le Devin du village, *et souviens-toi que trois fois tu regretteras ton archet et ton violon avant qu'il soit achevé* »; il s'en ressouvint, et il fut frappé d'étonnement, et il révéra la voix dont la parole s'accomplissait sur lui d'une façon si merveilleuse.

Le charme fait, le Devin dit à Colin d'attendre Colette, d'être tendre et de paraître bien fâché, s'il voulait qu'on lui pardonnât; et le Petit Prophète ajouta de son chef : « Colin, mon fils, te voilà bien averti; si tu fais toujours le niais et l'avantageux, et que ta Colette ne te pardonne pas, tu n'auras plus à t'en prendre qu'à toi. »

1. Jelyotte.

En attendant Colette, Colin se mit à chanter un air qui dit, comme tout le monde sait : *Je vais revoir ma charmante Colette*, et un autre qui dit, comme tout le monde sait encore : *Quand on sait aimer et plaire*; et le Petit Prophète s'écria : « Ah traître! Colette t'aimera toujours, car tu chantes trop bien, et nous la prierons tous pour toi; mais tu n'aurais pas besoin de nous, si tu voulais ne pas gâter ton affaire par la fatuité. »

V. Alors Colin aperçut Colette qui venait, et Colette aperçut Colin; elle était toute émue, le cœur lui battait, Colin ne savait où il en était, et Colette non plus; le poëte avait dit tout cela et le musicien l'avait entrecoupé d'une ritournelle que le Petit Prophète appela *ritournelle enchanteresse*, parce qu'en effet il en fut enchanté. C'était entre Colette et Colin à qui ne parlerait pas le premier. Ce fut Colin qui commença. Il demanda à Colette si elle était fâchée, et il lui dit qu'il était Colin, et elle lui dit qu'il n'était pas Colin, et il lui dit qu'il était Colin et toujours Colin, et elle lui dit qu'elle ne l'aimait plus, et l'on voyait qu'elle lui mentait, qu'elle s'efforçait d'être fausse, et que cela lui allait mal, parce qu'elle n'était pas coutumière du fait, car à tout moment elle oubliait son rôle et l'avis du Devin, et quand elle disait à Colin : *Non, Colin, je ne t'aime plus*, le Petit Prophète disait : « Ah! la trompeuse! car elle l'aime, car j'y vois clair, malgré tout ce qu'elle fait pour que nous n'y voyions goutte ni moi, ni Colin. »

Et finalement, Colin disait qu'il voulait mourir, mais il le disait comme quelqu'un qui ne s'embarrassait guère qu'on le crût, et qui ne se souciait ni de Colette, ni du poëte, ni du musicien, ni du Petit Prophète, ni de moi, ni d'aucun de nos voisins, ni d'aucun de leurs voisins, et il continua d'être avantageux et fat, et le Petit Prophète acheva de se fâcher, car il vit que Colin faisait tout autrement que le poëte et le musicien ne l'avaient commandé, et il dit à Colin dans sa colère : « Tu crois qu'on te pardonnera tout cela et que tu peux faire le fier tant qu'il te plaît, parce que tu es le seul Colin de ton village, et que les autres ne sont que des Colas; tu te trompes, Colin, mon ami, tu te trompes, et je t'avertis une bonne fois pour toutes que Colette ne voudra point de toi, et qu'elle aimera mieux se passer d'amoureux que de prendre un garçon si mal appris; et si tu

ne te soucies pas de moi, je t'avertis encore une bonne fois pour toutes que je ne me soucie pas davantage de toi. Je ne voulais pas venir dans ta boutique, c'est la voix qui m'y a traîné. Crois-tu que je ne me passerai pas bien de ton chant, moi qui ai entendu chanter le serviteur Salimbeni, le serviteur Caffarelli, le serviteur Cicielo et cinquante autres serviteurs qui ont la voix légère de leur naturel et qui chantent sans nazilloner et sans mâcher leur chant? »

Cependant Colette pardonnait à Colin, encore qu'il fît toujours l'avantageux, et le Petit Prophète disait à Colin : « Au moins ce n'est pas parce que tu le mérites ; c'est que Colette est bonne, qu'elle ne fait pas comme toi, qu'elle obéit, elle, au poëte et au musicien, et qu'eux, ils ont voulu qu'elle te pardonnât. » Et Colin et Colette chantèrent ensemble, et le Petit Prophète prit grand plaisir à les entendre, car les chants étaient bien faits et beaux, et les accompagnements étaient beaux et bien faits comme les chants; il y trouva de la délicatesse et du goût, et il jugea que le musicien devait être content du poëte, et que le poëte devait être content du musicien, parce qu'il était content de tous les deux, encore qu'il ne soit pas facile à contenter.

VI. Et la voix qui s'était tue pendant toute la pièce dit au Petit Prophète : « Mon fils, Jean Népomucénus, je vois que tu penches vers la colère, à cause de Colin qui ne s'est pas rendu digne de sa Colette, ni de chanter ce que le poëte et le musicien ont bien dit, ni d'être applaudi par toi qui es mon fils. Viens, retournons dans le faubourg de Wischerade. — Et la fête? dit le Petit Prophète. — Tu ne verras point la fête, lui répondit la voix, car la joie n'y est pas; il ne faut pas que tu te fâches davantage et que tu fasses toujours de mauvais menuets, car tu es colère de ton naturel, et tu n'aimes pas à faire de mauvais menuets. »

Et à l'instant il fut saisi par les cheveux et emporté par les airs, et je l'entendis encore dans l'éloignement qui disait à la voix en pleurant comme l'enfant que l'on a gâté : « La fête, la fête, je veux voir la fête, moi, je veux voir la fête. »

CHAPITRE III.

I. Et l'œil de mon entendement continua d'être ouvert; je vis un château, des chaumières, un clocher, des habitants de la campagne rassemblés sous des arbres, il me sembla que j'avais été porté de la boutique de leur Opéra dans un village; et c'était en effet un village que je voyais, car il n'y avait point la symétrie qu'ils mettent dans leurs décorations, et il y avait la vérité qu'ils n'y mettent point; le serviteur Teniers eût fait de beaux tableaux de ce que je voyais et de ce que je vis encore par après, et ni le serviteur Teniers ni aucun autre serviteur en peinture n'en eût jamais pu faire que de mauvais de ce qu'ils montrent dans leur boutique et qu'ils appellent décorations, encore que ce n'en soient point; c'était un village que je voyais, et c'était fête au village.

J'entendis quelqu'un sous les arbres qui disait : *Venez, jeunes garçons, venez, aimables filles*, et mon cœur fut ému de joie, car les jeunes garçons me font plaisir à voir, et j'aime les aimables filles. Ce quelqu'un était le Devin, mais il n'avait plus l'habit rouge.

II. Les jeunes garçons et les aimables filles accouraient; ils s'attroupèrent autour du Devin, et ils lui demandèrent, ou des violons pour eux, car ils faisaient les signes, mais c'étaient des violons qui parlaient, et ils lui demandèrent : « Qu'y a-t-il, monsieur le Devin? Qu'y a-t-il de nouveau? Nous voilà, nous voilà tous, nous voilà tous prêts à sauter et à danser »; et ils avaient la joie dans les yeux et la légèreté dans les pieds, et ils sautaient devant le Devin comme des gens qui ont grande envie d'être encore plus joyeux et de sauter davantage.

Et il y avait dans un coin un jeune garçon et une jeune fille qui se faisaient des caresses, le Devin les leur montra, et sitôt qu'ils les aperçurent ils s'écrièrent avec surprise, ou plutôt les violons pour eux, car ils ne faisaient tous que des signes, et c'étaient les violons qui parlaient : « Eh! vraiment oui! et c'est Colin! et c'est Colette! » et ils furent beaucoup plus joyeux, et ils

se mirent à sauter et à danser tout à fait; et pendant qu'ils sautaient, Colin et Colette se caressaient, car c'étaient eux, ainsi que les jeunes garçons et les aimables filles l'avaient dit, mais Colette n'avait plus de panier, mais Colin ne faisait plus l'agréable, et l'on dansait et l'on chantait à leur sujet et l'on disait en chantant : *Colin revient à sa bergère; célébrons un retour si beau.*

III. Cependant le Devin avait disparu, et j'entendis incontinent au loin un bruit de hautbois, de musettes et d'autres instruments champêtres; ce bruit interrompit le chant et la danse tout dans le milieu; les chanteurs et les danseurs se mirent à écouter, chacun dans l'attitude qu'ils avaient quand le hautbois et les musettes avaient interrompu le chant et la danse, et Colin dit à Colette, ou les violons pour lui : « Qu'est-ce que cela, bergère? qu'est-ce que cela? » Et Colette dit vivement à Colin : « Voyons, voyons. »

Et ils s'avancèrent tous les deux pour entendre et pour voir; le bruit des hautbois, des musettes et des instruments champêtres recommença plus fort, et ils virent que c'était le Devin qui revenait avec les ménétriers du village; il était suivi du père de Colin et de la mère de Colette, à qui tout le monde fit une grande révérence, car l'un était un vieux bon homme et l'autre une vieille bonne femme; car ils avaient tous deux l'air honnête et les cheveux gris; et ils étaient suivis du lieutenant, du procureur-fiscal, du greffier, des marguilliers, de tous les notables de la paroisse.

IV. Et aussitôt que Colette eut aperçu sa mère, elle pâlit, elle rougit, le cœur lui palpita, et cela est vrai, car les violons me le dirent; et elle courut se jeter entre les bras de sa mère, et elle embrassait sa mère et sa mère l'embrassait, et elle demeurait entre ses bras, et elles pleurèrent toutes deux, et tout le monde fut attendri.

Et Colin fut fort étonné; et il se fit autour de la mère et de la fille un combat des jeunes garçons et des aimables filles : les aimables filles voulaient retenir Colette parmi elles, les jeunes garçons voulaient l'enlever pour la rendre à Colin. Cependant Colin parlait vivement à son père, et le Devin plaçait les ménétriers dans un endroit qui leur était destiné. Le combat des

jeunes garçons et des aimables filles cessa, Colette resta entre les bras de sa mère et au milieu de ses bonnes amies, elles étaient environnées des bons amis à Colin, et l'on voyait bien à leur air qu'ils n'avaient pas encore perdu l'espérance de ravoir Colette.

V. Et Colin et son bon vieux père s'avancèrent dans le milieu; j'entendis aux violons que son père lui disait : « Tu l'aimes donc toujours? Tu en es donc toujours aimé? Elle t'a donc pardonné?... » Et j'entendis aux violons que Colin lui répondait : « Mon père, n'en doutez pas, n'en doutez pas... — Ah! que j'en suis content! reprenait le père; mais qui me garantira cela? qui me garantira... » Le bon homme n'achevait pas, mais il montrait à son fils les fenêtres du château. « Il n'en est plus question, lui répondait Colin; tenez, mon père, voilà monsieur le Devin, demandez-lui plutôt... » Le Devin s'approcha, les jeunes garçons s'étaient déjà approchés pour écouter, car les jeunes gens sont curieux; et Colin disait au Devin : « N'est-il pas vrai que nous nous aimons toujours, Colette et moi? N'est-il pas vrai que ce beau ruban, c'est elle qui me l'a donné? — Rien n'est plus vrai, disait le Devin, rien n'est plus vrai. — Et le château? » disait le père, en en montrant encore les fenêtres au Devin. — Et le devin lui répondait aussi : « Il n'en est plus question, il n'en est plus question. »

J'entendis tout cela à leurs signes et aux violons, les jeunes garçons l'entendirent tout comme moi, et ils virent que le père et le fils étaient fort joyeux, car ils s'embrassaient, et le bon vieux homme s'attendrissait déjà sur son fils. Les jeunes garçons tentèrent encore une fois d'enlever Colette aux aimables filles, et les aimables filles firent avec une vitesse incroyable trois ou quatre tours en rond autour de Colette et de sa mère, le visage tourné aux jeunes garçons; et les jeunes garçons, le visage tourné aux aimables filles, firent autour d'elles et quand et quand elles, trois ou quatre tours en rond, sans pouvoir aucunement les déranger et arriver jusqu'à Colette.

VI. Cependant le père de Colin prit son fils par la main et le mena vers Colette et vers sa mère, les rangs des jeunes garçons et les rangs des aimables filles s'ouvrirent devant eux; les jeunes garçons restèrent placés en rond derrière les aimables

filles, ils avancèrent seulement leurs têtes entre les têtes des aimables filles, pour entendre ce qui se disait entre le père, la mère et les deux enfants, et voici ce qui s'entendit très-bien à leurs signes et aux violons ; ce fut le père de Colin qui commença, il ôta son chapeau, il fit la révérence à la mère de Colette qui le lui rendit bien honnêtement, et il dit : « Voilà Colin qui aime votre fille, et voilà votre fille qui aime Colin ; nous savons bien que Colette est une fille bonne, sage et gentille qui nous convient ; ce n'est pas parce que Colin est là et qu'il est mon enfant, mais c'est un bon garçon qui vous convient ; marions-les afin qu'ils soient heureux et nous aussi... »

Et la mère regardait sa fille et il semblait qu'elle lui disait : « Qu'en penses-tu, Colette ?... » Et Colette baissait les yeux, faisait la révérence, et cela s'entendait. Et la mère prit la main de la fille et elle la mit dans la main de Colin ; et Colin et Colette allèrent s'asseoir à côté l'un de l'autre bien joyeux, et les jeunes garçons et les amis et les filles et les notables du village l'étaient beaucoup aussi, et on le vit bien, car ils se mirent à danser tous pêle-mêle.

VII. Et pendant qu'ils dansaient, une des aimables filles alla chercher un chapeau de fleurs, et un des jeunes garçons alla chercher des livrées [1] ; le jeune garçon et l'aimable fille apportèrent ensemble l'une le chapeau de fleurs, l'autre les livrées, il y en avait de rouges, de blanches, de toutes couleurs. Les aimables filles attachèrent le chapeau de fleurs sur la tête de Colette, et les violons me dirent et je vis à l'air des aimables filles qu'elles étaient un peu affligées, les unes de l'envie qu'elles portaient au sort de Colette, les autres du regret qu'elles avaient de perdre Colette leur compagne, et elles embrassèrent Colette et Colette les embrassa, et leurs adieux furent fort tendres, et ils ne s'achevèrent pas sans verser des larmes, et Colette pleura sur ses bonnes amies, et ses bonnes amies pleurèrent sur elle, et les violons pleurèrent aussi.

Cependant les jeunes garçons distribuèrent les belles livrées à tout le monde et premièrement aux jeunes accordés, et puis à la mère de Colette, et puis au père de Colin ; le bon vieux

1. Nœuds de rubans.

homme et la bonne vieille femme rajeunirent de plus de dix années; ils se mirent à danser d'abord ensemble, et puis avec tout le monde, et quoiqu'ils dansassent à la mode de leur temps qui était passée, ils faisaient grand plaisir à voir.

Et Colin chanta pour Colette une chanson touchante qui disait en commençant comme cela : *Dans ma cabane obscure toujours soucis nouveaux*. Le Devin, qui ne savait pas danser, donna pour sa part une chanson nouvelle, et la chanson plut beaucoup, parce qu'elle était délicate; et le père de Colin et la mère de Colette, qui s'étaient approchés pour l'entendre, l'écoutèrent avec grand plaisir, parce qu'ils remarquèrent qu'il y avait de l'honnêteté et du bon sens, et qu'ils aimaient en tout le bon sens et l'honnêteté.

VIII. Et quand la chanson fut finie, on pensa à mener Colin et Colette à l'église où j'entrevis M. le curé qui les attendait sur la porte. Ce fut le Devin qui régla l'ordre et la marche : il se mit à la tête et les ménétriers du village le suivaient, et Colin et Colette suivaient les ménétriers, et le père et la mère suivaient leurs enfants, et les notables de la paroisse suivaient le père et la mère de Colin et de Colette, et les jeunes garçons et les aimables filles suivaient en dansant les notables de la paroisse, et ils s'en allèrent tous, et je ne vis plus personne, et je m'endormis, et ce fut la fin de la vision que j'eus la nuit du mardi-gras au mercredi des Cendres.

LEÇONS
DE CLAVECIN
ET
PRINCIPES D'HARMONIE

PAR M. BEMETZRIEDER

*

PARIS

Chez Bluet, Libraire, Pont Saint-Michel

—

M DCC LXXI

Avec Approbation et Privilége du Roi.

NOTICE PRÉLIMINAIRE

Au risque d'attirer sur notre tête les anathèmes posthumes de Diderot, nous ne pouvions nous dispenser de reproduire ici les *Leçons de clavecin,* de Bemetzrieder. Le philosophe a beau protester qu'il n'est pour rien dans ce livre, personne ne l'a cru et personne ne le croira. Admettons même qu'il ne s'agisse que d'une traduction d'un français tudesque en bon français; c'est au moins une de ces traductions libres dans lesquelles le véritable auteur disparaît et laisse toute la place et tout l'honneur à celui qui lui rend le service de le faire lire. Or, ici, bien évidemment, si bon musicien qu'on sache Bemetzrieder, on ne peut un seul instant supposer qu'il ait écrit ces dialogues si vifs, si pittoresques, qui nous font si bien entrer de plain-pied dans l'intérieur de cette simple et « digne famille Diderot », comme le dit le professeur dans la dédicace finale par laquelle il oblige le philosophe à se découvrir.

Certes, le service qu'a rendu Diderot au musicien, il l'a rendu à tant d'autres, que s'il fallait réclamer en son nom ce qu'il donnait si généreusement, la collection de ses *Œuvres* risquerait de prendre des proportions trop considérables. Il ne peut être question de réimprimer autre chose que des fragments de l'*Histoire philosophique du commerce dans les deux Indes,* de Raynal. Il faut bien laisser à l'abbé Galiani, qui en jouit depuis un siècle, l'honneur non-seulement d'avoir conçu, mais d'avoir rédigé les *Dialogues sur le commerce des blés.* Il s'agit là d'attributions sur lesquelles on sait à quoi s'en tenir et d'œuvres qui ont été assez répandues et assez louées pour ne jamais devenir introuvables. Il n'en est pas de même de ces *Leçons.* Elles ont eu du succès en leur temps, et il n'est pas un des acquéreurs de l'ouvrage qui n'ait su faire à chacun des deux auteurs sa part légitime et qui n'ait écrit, à côté du nom de Bemetzrieder, celui de Diderot, mais combien elles ont été oubliées depuis que le clavecin est devenu un instrument préhistorique!

Quand, quelques années plus tard, le professeur de musique voulut voler de ses propres ailes, il ne réussit qu'à montrer plus encore qu'un peu d'aide fait grand bien[1]. En 1776, il dédia en effet un *Traité de Musique* à Mgr le duc de Chartres. Grimm dit à ce propos : « L'auteur, sans doute un peu fâché d'avoir eu à partager avec M. Diderot le succès de son premier ouvrage, a grand soin de nous avertir, dans sa Préface, que celui-ci lui appartient tout entier, jusqu'aux fautes d'orthographe; et son style est beaucoup trop sauvage, beaucoup trop franchement tudesque pour nous laisser aucun doute à ce sujet. Heureusement, ce n'est pas le style qui doit faire le mérite de son livre... »

Ici, c'est le style, c'est la forme, c'est Diderot que nous cherchons, que nous trouvons. Sans le mettre au-dessus de son collaborateur, ce qui nous attirerait « le plus souverain mépris » de sa part, nous tenons à ce qu'aujourd'hui, comme lorsque parut l'ouvrage, la gloire soit équitablement partagée et que l'écrivain et le musicien aillent de pair. C'est pourquoi nous n'avons rien retranché de ce qui appartient à chacun d'eux, quoique nous soyons bien sûrs d'avoir plus de lecteurs pour la prose de Diderot que pour la musique de « M. Bemetz, » comme l'appelait sa jeune élève.

1. Galiani disait en relisant ses *Dialogues* revus et corrigés par Diderot : « J'y ai trouvé peu de changements; mais ce peu fait un très-grand effet : un rien pare un homme. »

L'ÉDITEUR[1]

Les Interlocuteurs de ces Dialogues sont des personnages réels, à qui l'on a tâché de conserver leurs caractères. M. Bemetzrieder, l'auteur de l'ouvrage, y paraît sous le nom du *Maître*, ma fille sous celui de l'*Élève*, et moi, sous un titre honorable[2] que je tiens de l'indulgence de quelques amis, et qui, restreint à son étymologie, peut me convenir ainsi qu'à tout homme de bien. Il y a peu de sages; mais qui est-ce qui n'est pas épris de la sagesse?

Je conseillerais volontiers aux parents d'assister aux leçons qu'on donne à leurs enfants. Elles en seraient moins tristes et plus utiles; et ils en pourraient profiter eux-mêmes, ainsi qu'il m'est arrivé. J'entends fort peu la pratique de l'harmonie; mais quelque assiduité auprès du clavecin, entre le maître et son élève, m'en a rendu la théorie familière, et les productions de l'art m'en sont devenues plus intéressantes.

Je m'étais proposé de parler ici de ce qui a donné lieu à M. Bemetzrieder de composer cet ouvrage, et de m'étendre sur le caractère, la sûreté et les succès de sa méthode. Mais de ces choses, l'expérience a démontré les unes; et les autres, exposées dans le courant de ces Dialogues, ne seraient ici que des redites.

On s'est conformé à la vérité jusque dans les moindres détails; et ce fut, comme on l'a dit[3], une après-dînée, à l'Étoile,

1. M. Diderot.
2. Le Philosophe.
3. Troisième suite du dernier dialogue.

que M. Bemetzrieder nous développa ses principes spéculatifs de mélodie et d'harmonie.

La séance avait duré ; la nuit approchait ; le serein commençait à tomber, et nous reprenions le chemin de la ville à pied, nous entretenant des dégoûts qui attendent celui qui débute dans la carrière des arts. Ce texte avait amené des réflexions moitié sérieuses, moitié plaisantes, sur l'injustice des hommes envers ceux qui se sont occupés ou de leur instruction, ou de leur amusement. Je disais qu'un poëte ancien avait fait leur épitaphe commune, lorsqu'il écrivait, peut-être après l'avoir éprouvé :

Ploravere suis non respondere favorem
Speratum meritis.

et M. Bemetzrieder répondait à cela que jusqu'à présent, il n'avait pas à se plaindre, et qu'il avait été récompensé de son travail fort au delà de ses espérances, par le nombre, le rang distingué, les talents, l'honnêteté, et surtout les progrès de ses élèves.

Une petite partie de cet éloge pouvait s'adresser à ma fille ; elle l'en remercia, et ce fut la fin des entretiens suivants. Puissent ceux qui les étudieront en tirer la même utilité qu'elle !

Un témoignage que je dois et que je rends de tout mon cœur à M. Bemetzrieder, c'est que ses leçons, telles ici presque mot à mot qu'il les a données à ma fille, l'ont mise au-dessus de toutes difficultés, dans un intervalle de sept à huit mois, et au jugement des maîtres de l'art.

La pièce imprimée sous son nom, au commencement de la deuxième suite du douzième dialogue, bonne ou mauvaise, est d'elle ; dessus, basse et chiffres. L'ouvrage de M. Bemetzrieder conduit jusque-là ; et tout élève qui le possédera peut se promettre d'aller plus loin, s'il a de la tête et du génie ; mais surtout s'il se résout à marcher pas à pas, et à ne pas négliger des pages qui lui paraîtront peut-être moins importantes qu'elles ne le sont.

Un autre fait que j'attesterai aussi fermement, parce qu'il est également vrai : c'est qu'il n'y a rien dans cet ouvrage, mais rien du tout qui m'appartienne, ni pour le fond, ni pour la

forme, ni pour la méthode, ni pour les idées. Tout est de l'auteur, M. Bemetzrieder.

Je n'ai été que le correcteur de son français tudesque, mince reconnaissance des soins qu'il a donnés à mon enfant.

Si M. Bemetzrieder était né dans la capitale, ou si cet ouvrage ne devait tomber qu'entre les mains de ses élèves, j'aurais été bien dispensé de cette protestation. Et ceux qui prennent, et ceux qui prendront de ses leçons, y auraient aisément reconnu ces Dialogues; avec cette seule différence, qu'ayant médité plus profondément son objet, ses leçons d'aujourd'hui doivent être plus parfaites que son ouvrage.

S'il arrivait donc à quelques personnes mal instruites ou mal intentionnées de flétrir mon cœur et de blesser la justice en m'attribuant la moindre partie du travail d'autrui, je les relègue dans la classe de ces ingrats qui cherchent à contrister ceux qui les éclairent, et je leur réserve le plus souverain mépris. Je n'ai rendu à M. Bemetzrieder que le service que tout auteur peut recevoir d'un censeur bienveillant. Et je ne revendique que les fautes de langue et d'impression.

LEÇONS DE CLAVECIN

ET

PRINCIPES D'HARMONIE

EN DIALOGUES

PREMIER DIALOGUE

ET

PREMIÈRE LEÇON

LE MAITRE, LE DISCIPLE ET UN AMI.

LE DISCIPLE.

Quelle expression! quelle légèreté! quel tact! que vous êtes heureux, monsieur, de jouer si bien d'un instrument aussi difficile!

LE MAÎTRE.

C'est un bonheur que j'ai peu senti, et que je ne sens plus.

LE DISCIPLE.

Et pourquoi?

LE MAÎTRE.

C'est qu'il y a des pédants en tout genre : en politique, en littérature, en musique. J'ai été mal montré, et au moment où j'aurais pu jouir du fruit de mon travail, des circonstances malheureuses...

LE DISCIPLE.

J'entends; le soir, lorsque vous rentrez, vous êtes si ennuyé, si las, vous avez un si pressant besoin de repos, que vous êtes peu tenté de vous mettre au clavecin.

LE MAÎTRE.

Cela m'arrive pourtant quelquefois.

LE DISCIPLE.

N'y aurait-il point d'indiscrétion à vous demander une certaine pièce de Schobert? C'est un si beau morceau de musique!

LE MAÎTRE.

Laquelle? Serait-ce la troisième sonate en symphonie de son neuvième œuvre, en majeur de *fa*, ou le trio de son œuvre sixième, en majeur de *mi* bémol?

LE DISCIPLE.

Je ne sais ce que c'est que majeur de *fa*, ni majeur de *mi* bémol; mais je vais vous chanter les premières mesures de la pièce que je veux. (Le Disciple chante.)

LE MAÎTRE.

Vous avez la voix juste. C'est la sonate en symphonie. (Le Maître joue.)

LE DISCIPLE.

Que cela est beau et bien exécuté! je donnerais, je crois, dix ans de ma vie pour en savoir faire autant.

LE MAÎTRE.

Que Schobert?

LE DISCIPLE.

Que vous.

LE MAÎTRE.

On peut devenir plus habile à moins de frais.

LE DISCIPLE.

Comment cela?

LE MAÎTRE.

En apprenant.

LE DISCIPLE.

A mon âge? A trente ans! D'un instrument qu'il faut commencer à cinq, et sur lequel souvent on n'est que médiocre après quinze années d'exercice? Vous plaisantez. Si je pouvais me promettre seulement de lire une basse et de connaître l'harmonie et la science des accords.

LE MAÎTRE.

Toute votre ambition se borne là?

LE DISCIPLE.

Et cela vous semble peu de chose?

LE MAÎTRE.

Très-peu de chose; mais à une condition.

LE DISCIPLE.

Et cette condition?

LE MAÎTRE.

De me prendre pour maître.

LE DISCIPLE.

Quoi! vous m'accepteriez pour élève! Vous! Quelle obligation je vous aurais! vous ne le savez pas; vous ne le concevrez jamais; c'est que la musique est ma folie, ma vie, mon existence, mon être... (A un ami qui entre.) Bonjour, mon ami; voyez-vous ce galant homme-là? Eh bien, il dit, il promet, il jure...

L'AMI.

Je le permets.

LE DISCIPLE.

Que je serai, quand il me plaira... Mais cela ne se peut, il me trompe, il se moque.

L'AMI.

J'y consens.

LE MAÎTRE.

Un virtuose, entendez-vous, un virtuose, un harmoniste de la première volée.

L'AMI.

A soixante ans.

LE DISCIPLE.

Non, dans six mois, dans huit mois, dans un an.

L'AMI.

Allez toujours.

LE DISCIPLE, au maître.

A quand ma première leçon?

LE MAÎTRE.

Il ne faut pas différer l'œuvre de son bonheur; à l'instant.

LE DISCIPLE.

Soit... Que je vais être heureux!... Asseyons-nous... Mon ami, vous permettez... (En pressant les touches du clavecin.) Il est d'accord... J'ai la tête un peu dure, je vous en préviens; pour les doigts, ils ont dejà tracassé les touches, et ils ne sont pas tout à fait raides.

LE MAÎTRE.

Je m'en aperçois. Rien de plus simple que la théorie de la musique; si vous ne la comprenez pas, ce sera ma faute. Quant à la pratique...

LE DISCIPLE.

C'est autre chose.

LE MAÎTRE.

Mais j'ai un secret qui la rend aisée.

L'AMI.

Un secret! Je vous en félicite pour monsieur que voilà, pour vous et pour moi.

LE MAÎTRE.

Seriez-vous aussi tenté d'entrer dans mon école?

L'AMI.

Dieu m'en préserve! Moi, je me clouerais des journées entières sur un tabouret, devant un clavier?

LE MAÎTRE.

Qui vous le propose?

L'AMI.

Vous apparemment; est-ce que vous ne recommandez pas d'exercer beaucoup?

LE MAÎTRE.

Point du tout.

L'AMI.

Vous serez excellent pour ma pupille.

LE MAÎTRE.

Monsieur a une pupille?

L'AMI.

Oui, et qui touche du clavecin, six heures par jour, depuis six ans et qui ne sait rien.

LE MAÎTRE.

Elle doit détester la musique.

L'AMI.

Je vous assure qu'elle en est folle; c'est elle qui me l'a dit, non pas une fois, mais cent.

LE MAÎTRE.

Ne vous a-t-elle pas dit aussi qu'elle aimait l'arabe et l'hébreu?

L'AMI.

Ma pupille a de la franchise, et je ne la gêne sur rien.

LE MAÎTRE.

Je pense bien que vous ne lui avez jamais dit : « Je veux que vous sachiez jouer du clavecin; je le veux, et vous périrez

d'ennui, ou vous saurez jouer du clavecin. » On ne parle pas comme cela; mais un jour, dépité de son peu de progrès, contenant votre impatience et prenant un ton modéré, vous lui aurez dit : « Mademoiselle, mademoiselle, vous ne jouez point... Vous ne vous exercez pas... Si la musique vous déplaît, il n'y a qu'à la quitter. Dites, je paie le maître, je déchire les livres; je mets l'instrument en morceaux, et il n'en sera plus question. » Et votre pupille vous aura répondu : « Mon cher tuteur, je vous jure que j'aime la musique... que mon clavecin fait... le bonheur de ma vie... Oh! oui, le bonheur de ma vie... Je serais au désespoir d'y renoncer. »... Vous vous en serez allé visiter vos serres, et elle se sera mise à jouer en versant un torrent de larmes.

LE DISCIPLE, à son ami.

Cela ressemble.

L'AMI.

Que cela ressemble ou non; tant il y a, monsieur, que vous avez un secret, et qu'il consiste à empêcher vos élèves de s'exercer. Allez, si vous avez le sens commun, tous les autres ne l'ont pas.

LE MAÎTRE.

Cela se peut.

LE DISCIPLE.

Voilà qui est fort bien; mais tandis que vous disputez, je ne prends pas ma leçon... Commençons... Jouons un air.

LE MAÎTRE.

Un air! je le veux. En voilà un. Jouez-le.

LE DISCIPLE.

Comment l'appelez-vous?

LE MAÎTRE.

Je n'en sais rien.

LE DISCIPLE.

Ni moi non plus.

L'AMI.

Fort bien. C'est une Musette. La Musette a été condamnée de tout temps à être estropiée par les commençants.

LE MAÎTRE.

Et c'est par là que votre pupille a débuté?

L'AMI.

Certainement; et de la Musette, elle devait aller à l'Allegro, à l'Andante, à l'Adagio, au Presto, au diable.

LE MAÎTRE.

D'abord une Musette, et puis des Allegros, des Andantes, des Adagios, des Prestos : voilà une étrange base à des leçons de clavecin!

L'AMI.

Parbleu, monsieur, encore vaut-il mieux commencer par une Musette que par un air dont on ne sait pas le nom.

LE MAÎTRE.

Et qui est l'ignorant qui a commencé par un air dont il ne savait pas le nom?

L'AMI.

Mais vous, ce me semble.

LE MAÎTRE.

Moi! et qui vous l'a dit?

L'AMI.

Je le vois, je l'entends.

LE MAÎTRE.

Vous vous trompez; c'est monsieur qui veut jouer un air, et en voilà un qui s'appelle, je ne sais comment. Je ne commençai jamais mes leçons par des airs.

L'AMI.

Et par quoi donc? Par des danses peut-être.

LE MAÎTRE.

Quelquefois la danse égaie, calme la bile...

LE DISCIPLE.

M'avez-vous entendu? Ai-je de la disposition?

LE MAÎTRE.

Vous êtes mon disciple, et vous en doutez? Sachez, monsieur, que pour vous conduire à ce qu'il y a de plus sublime dans la science de l'harmonie et des accords, je n'exige qu'autant d'intelligence qu'il en faut pour concevoir que deux et trois font cinq, qu'entre les trois barres d'une grille il n'y a que deux intervalles, et que vous deviendrez un virtuose si vous avez deux mains, cinq doigts à chacune, deux yeux, deux oreilles et un pied, encore le pied est-il de trop.

LE DISCIPLE.

C'est un luxe en musique.

L'AMI.

Ainsi mon fils ne pourrait apprendre à jouer du clavecin s'il était sourd d'une oreille ?

LE MAÎTRE.

Du moins je ne m'en chargerais pas.

L'AMI.

Et pourquoi ?

LE MAÎTRE.

C'est que, si vous aviez la fantaisie d'assister à mes leçons, et que par hasard vous vous emparassiez de la bonne oreille par vos réprimandes, il ne lui en resterait plus pour m'écouter.

LE DISCIPLE, à part.

Ils sont hargneux l'un et l'autre.

L'AMI.

Adieu, mon ami ; faites de grands progrès, et surtout ne vous exercez point.

LE DISCIPLE.

Avez-vous de la patience?

LE MAÎTRE.

Et beaucoup d'autres rares qualités sans lesquelles je serais un mauvais maître. Il faut qu'un bon maître sache ce qu'il veut montrer; il faut qu'il sache montrer ce qu'il sait; il faut qu'il sache varier sa méthode selon le tour de tête de ses élèves ; il faut qu'il soit clair ; il faut qu'il soit exact ; il faut qu'il soit honnête et désintéressé ; il faut surtout qu'il soit gai.

LE DISCIPLE.

Vous êtes tout cela ?

LE MAÎTRE.

Sans doute.

LE DISCIPLE.

Et nous rirons, et j'apprendrai ?

LE MAÎTRE.

Assurément.

LE DISCIPLE.

Et je jouerai, et je saurai l'harmonie?

LE MAÎTRE.

Je vous en réponds.

LE DISCIPLE.

Et vous croyez qu'un jour, qu'avec le temps, je pourrais composer? Composer, la belle chose!

LE MAÎTRE.

Et par malheur, la seule qui ne s'enseigne pas : c'est l'affaire du génie.

LE DISCIPLE.

Il y a pourtant ici vingt, trente maîtres de composition.

LE MAÎTRE.

Je ne sais ce que ces maîtres font, ni ce qu'on fait avec eux : pour moi, je vous enseignerai l'harmonie, ou l'art d'enchaîner des accords ; je vous en faciliterai la lecture et l'exécution; et si vous avez du génie, vous trouverez des chants.

LE DISCIPLE.

Et qu'est-ce qu'un chant?

LE MAITRE.

C'est une succession de sons agréables, parce qu'ils réveillent en nous quelques sentiments de l'âme ou quelques phénomènes de la nature. Toute musique qui ne peint ni ne parle est mauvaise, et vous en ferez sans génie. Vous coudrez de mémoire des lambeaux empruntés avec plus ou moins de goût des auteurs qui vous seront familiers. Je vous fournirai le fil et l'aiguille; vous ferez un œuvre à la tête duquel on lira au centre d'un beau cartouche, en lettres grises : duos, trios, quatuors, sonates, symphonies, concertos, opéra même, si la manie vous en prend, par M. M...; et vous grossirez la foule de ceux que j'appelle des fripiers en musique.

LE DISCIPLE.

Je deviendrai ce que je deviendrai : allons toujours, et surtout, commençons par le commencement.

LE MAÎTRE.

Cela me convient... Cet instrument, c'est un clavecin.

LE DISCIPLE.

Je le savais.

LE MAÎTRE.

Et ces languettes mobiles, noires, blanches, ce sont des touches.

LE DISCIPLE.

Ha ! monsieur !

LE MAÎTRE.

Ces touches, pressées de l'extrémité des doigts, font rendre à l'instrument des sons plus aigus à mesure qu'on monte vers la droite, et des sons plus graves à mesure qu'on descend vers la gauche. Remarquez une touche noire placée entre deux touches blanches, précédées et suivies chacune d'une touche noire.

LE DISCIPLE.

Je la remarque.

LE MAÎTRE.

Cette touche noire s'appelle *ré*.

LE DISCIPLE, pressant la touche.

Ré, *ré*. Ainsi sur toute la longueur du clavier il y a cinq *ré*.

LE MAÎTRE.

Voyez-vous ces touches blanches qui vont trois à trois et qui sont séparées et renfermées par des touches noires, deux touches noires qui les séparent, deux autres touches noires qui les renferment[1] ?

LE DISCIPLE.

Je les vois.

LE MAÎTRE.

Celle des touches noires qui les renferme à gauche s'appelle *fa*, et celle qui les renferme à droite s'appelle *si*.

LE DISCIPLE.

Il y a donc aussi cinq *fa* et cinq *si*. Je me trompe, il y a six *fa*.

LE MAÎTRE.

Fort bien. La touche la plus grave et la touche la plus aiguë de votre clavier sont deux *fa*.

LE DISCIPLE.

Fa, *fa*. Quoique ces deux *fa* soient l'un très-aigu et l'autre très-grave, je n'en entends qu'un.

LE MAÎTRE.

C'est ce qu'on appelle *unisson*. Les *fa*, les *ré*, les *si*, en

1. Les touches du clavecin sont noires et blanches; les noires sont ordinairement les plus longues et les blanches sont plus courtes. C'est pourquoi, ici, il faut appliquer aux grandes touches tout ce qu'on y dit des touches noires, et aux petites tout ce qu'on y dit des touches blanches.

Nota. Ceci est pour les claviers à la française. Les touches des claviers à l'italienne étant, au contraire, blanches et noires, il faut, à leur égard, appliquer aux touches blanches ce qui est dit ici des touches noires et aux touches noires ce qui y est dit des touches blanches. (*Note manuscrite du temps.*)

général toutes les touches de même nom sont à l'unisson; et l'intervalle de l'une à l'autre s'appelle *octave*. Ainsi l'étendue entière de votre clavier est de cinq octaves.

LE DISCIPLE.

Cinq octaves de *fa*; mais seulement quatre de *ré*, quatre de *si*. Je comprends.

LE MAÎTRE.

A merveille.

LE DISCIPLE.

Mais il nous reste encore bien des touches à nommer. Comment appelle-t-on les deux noires qui séparent les trois blanches?

LE MAÎTRE.

La première s'appelle *sol*, la seconde *la*.

LE DISCIPLE.

Et les deux noires qui emprisonnent les deux blanches?

LE MAÎTRE.

La première ou celle de la gauche s'appelle *ut*, et la seconde *mi*.

LE DISCIPLE.

Me voilà savant : je connais l'octave. Écoutez-moi.

Des touches blanches qui vont deux à deux.

D'autres touches blanches qui vont trois à trois.

Les touches blanches qui vont deux à deux, renfermées entre deux noires, dont la première ou celle de la gauche s'appelle *ut*, et celle de la droite *mi*, et séparées par une touche noire qui s'appelle *ré*.

Les touches blanches qui vont trois à trois, renfermées entre deux noires, dont la première s'appelle *fa* et l'autre *si*, et séparées par deux noires dont la première s'appelle *sol*, et la seconde *la*.

Et en les nommant tout de suite en montant selon l'ordre du clavier, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, et en descendant, *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*.

LE MAÎTRE.

Très-bien, très-bien. Il ne vous en aurait guère coûté davantage pour aller du *si* à l'*ut* suivant, et vous eussiez parcouru l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Il est vrai. Et toutes ces touches blanches dont nous n'avons rien dit, comment les baptiserons-nous?

LE MAÎTRE.

Comme celles qui les précèdent ou qui les suivent. Par exemple, la touche blanche qui est à droite de *ré* s'appelle *ré* dièse, et celle qui est à gauche *ré* bémol. La touche blanche qui est à droite de *fa*, *fa* dièse, et celle qui est à gauche de *si*, *si* bémol. Vous savez, sans doute, ce que signifient les mots *dièse* et *bémol?*

LE DISCIPLE.

Mes yeux et mon oreille m'apprennent que le dièse rend le son plus aigu, et que le bémol le rend plus grave; mais de combien?

LE MAÎTRE.

D'un demi-ton; je suis un étourdi, je vous ai répondu trop vite, et je vous défends expressément de me demander ce que c'est qu'un ton et un demi-ton.

LE DISCIPLE.

Pourquoi cette défense?

LE MAÎTRE.

C'est que la question en entraînerait une multitude d'autres dont nous ne sortirions plus.

LE DISCIPLE.

Je m'y soumets... J'aime les bémols, et je suis fâché qu'on n'ait pas appelé bémol toutes les touches blanches... Il me semble que je connais assez bien les touches de mon clavier, et que j'exécuterais un air dont vous me nommeriez les sons.

LE MAÎTRE.

Puisque vous vous croyez si habile, essayons cette allemande qui vous plaît tant... *ut*, *ut*, *ut*, *sol*. (Le maître chante.)

LE DISCIPLE.

De quelle main voulez-vous que je me serve?

LE MAÎTRE.

Cela m'est égal, de la droite. Mais si je vous permets de jouer d'une main, souvenez-vous bien que c'est pour cette fois-ci, sans tirer à conséquence... *ut*, *ut*, *ut*, *sol*.

LE DISCIPLE.

Vous chantez trop vite, et quel *ut* choisirai-je? Allons, ce premier, le plus grave de tous... *ut*, *ut*, *ut*, *sol*.

LE MAÎTRE.

Il n'y a rien à dire, sinon que la main droite a été sur les brisées de la gauche.

LE DISCIPLE.

Que voulez-vous dire?

LE MAÎTRE.

Que les sons graves appartiennent à la basse et ne doivent être joués que par la main gauche; et que les sons aigus, depuis l'*ut* du milieu du clavier, doivent être joués par la main droite.

LE DISCIPLE.

Et si j'avais touché trois *ut* différents, pour les trois *ut* que vous m'avez nommés?

LE MAÎTRE.

Vous auriez fait une faute, puisque je ne vous ai chanté qu'un même son. L'*ut* qu'il fallait préférer est le quatrième du clavier, en allant de la gauche à la droite.

Autrefois les clavecins ne renfermaient que quatre octaves d'*ut*, auxquelles on a successivement ajouté, à gauche, les sept touches *si*, *si* bémol, *la*, *la* bémol, *sol*, *sol* bémol et *fa*; à droite, les cinq touches *ut* dièse, *ré*, *ré* dièse, *mi*, *fa*. En sorte que les clavecins d'aujourd'hui les plus étendus ont cinq octaves de *fa*, ou quatre octaves d'*ut* précédé à gauche de sept touches et suivi à droite de cinq. On les appelle clavecins à *grand ravalement*.

LE DISCIPLE.

Et les clavecins *à ravalement simple*, car il y en a de cette sorte, à ce que je crois?...

LE MAÎTRE.

Ce sont en général tous ceux qui ont plus de quatre octaves d'*ut*, et moins de cinq octaves de *fa*.

Examinons maintenant le nombre des touches différentes du clavier. Combien y en a-t-il?

LE DISCIPLE.

Il n'y a qu'à les compter.

LE MAÎTRE.

Je vous en dispense. Il n'y en a que douze.

LE DISCIPLE.

J'en vois plus de cinquante.

LE MAÎTRE.

Vous en voyez tout juste soixante et une; mais plusieurs portent le même nom; par exemple, il y a six *fa*, cinq *ré*,

cinq *si*, cinq *ut*. Prenez une octave, celle de *fa*, et vous n'y trouverez que douze touches différentes; la treizième est un *fa* à l'unisson de la première, la quatorzième un *fa* dièse à l'unisson de la seconde; et ainsi des suivantes qui donneront toutes les unissons des touches de l'octave que vous aurez prise pour modèle.

LE DISCIPLE.

Dans toute la musique qu'on a faite, qu'on fait et qu'on fera, il n'y a donc que douze sons différents?

LE MAÎTRE.

Point de réponse à cela. Si j'allais vous dire qu'on obtient du violon vingt-quatre sons différents, je tendrais un piége à votre curiosité. Pour ce moment, contentez-vous de savoir que le clavecin n'est pas le plus riche des instruments, et qu'un grand violon fait des merveilles impossibles au virtuose claveciniste.

LE DISCIPLE.

Un mot, et je ne questionne plus. La voix...

LE MAÎTRE.

Je vous entends. Il y a peu, très-peu de chanteurs capables de faire ces vingt-quatre sons de suite.

LE DISCIPLE.

Mais il y en a. Vingt-quatre sons différents avec la voix! Vingt-quatre sons avec le violon! Mon avis serait de laisser là le clavier, et de prendre l'archet...

LE MAÎTRE.

Ou le maître de chant; je ne m'y oppose pas; mais occupons-nous en attendant des douze que nous avons sous les doigts; peut-être ne nous donneront-ils que trop d'ouvrage, et vous m'obligerez de me les nommer en les exécutant.

LE DISCIPLE.

Ut, *ré* bémol, *ré*, *ré* dièse, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *sol*, *la* bémol, *la*, *si* bémol, *si*. Ha, ha! il n'y a point de touche blanche ni pour *mi*, ni pour *si!* d'où vient cette singularité?

LE MAÎTRE.

Ce n'en est point une. Il n'y a qu'un demi-ton de *mi* à *fa* non plus que de *si* à *ut*; tandis que toutes les autres touches noires sont séparées de l'intervalle d'un ton.

LE DISCIPLE.

Pourquoi ces demi-tons se trouvent-ils là? Qui est-ce qui les y a placés?

LE MAÎTRE.

Toujours des questions, toujours des écarts. Prenons l'échelle des sons telle que nous l'avons; sachons nous en servir, et si nous avons du temps de reste, nous chercherons si l'on pouvait l'ordonner autrement. Revenons aux noms que vous avez donnés aux touches de l'octave d'*ut*, et à la manière dont vous l'avez doigtée : vous avez trop fatigué l'index, et les autres doigts n'ont rien fait. Il y a bien aussi quelque chose à redire à votre dénomination; mais laissons cela.

LE DISCIPLE.

Quoi! ce n'est pas *ut, ré* bémol, *ré, ré* dièse?

LE MAÎTRE.

Qui vous le dispute? Mais moi, j'aurais dit *ut, ut* dièse, *ré, ré* dièse, *mi, fa, fa* dièse, *sol, sol* dièse, *la, la* dièse, *si*. Vous en êtes pour les bémols ; moi pour les dièses : voulez-vous m'ôter mon goût? Et pour distribuer le travail entre mes doigts, j'aurais employé d'abord les deux premiers, puis les trois premiers, ensuite les quatre premiers, et finalement les cinq.

LE DISCIPLE.

Attendez que j'essaye... Vous avez raison... Cela va mieux... Mais voilà un petit doigt qui reste oisif et qui n'en est pas plus content.

LE MAÎTRE.

On ne saurait contenter tout le monde.

LE DISCIPLE.

Je le sais. En vous sacrifiant en partie ma folie pour les bémols et vous accordant deux touches blanches dièses, ai-je pu réussir à vous satisfaire?

LE MAÎTRE.

Je suis plus accommodant que vous ne pensez. Tenez, voici comme je nomme les douze sons différents de l'octave.

Ut, si, si bémol, *la, la* bémol, *sol, sol* bémol, *fa, mi, mi* bémol, *ré, ré* bémol.

LE DISCIPLE.

Cette complaisance-là ne sera pas gratuite, je gage.

LE MAÎTRE.

J'en suis pour les bémols quand je descends, et pour les dièses quand je monte ; je me conforme à leur caractère.

LE DISCIPLE.

Et point du tout à mon goût : je m'en doutais.

LE MAÎTRE.

Que faites-vous là?

LE DISCIPLE.

J'essaye l'octave en montant et nommant les sons dièses ; et je la descends en les nommant bémols. Voyez si je doigte à votre gré.

Ut, *ut* dièse, *ré*, *ré* dièse, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *sol*, *sol* dièse, *la*, *la* dièse, *si*, *ut*. *Ut*, *si*, *si* bémol, *la*, *la* bémol, *sol*, *sol* bémol, *fa*, *mi*, *mi* bémol, *ré*, *ré* bémol, *ut*.

Mais si dans l'octave diésée, j'avais dit *mi*, *mi* dièse, ou *fa* ; *si*, *si* dièse, ou *ut* ; et dans l'octave bémolisée, si j'avais dit *ut*, *ut* bémol, ou *si* ; *fa*, *fa* bémol, ou *mi* ; qu'en aurait-il été?

LE MAÎTRE.

Rien, sinon que vous eussiez empiété sur ce que j'ai à vous dire par la suite.

LE DISCIPLE.

Et quel inconvénient à cela?

LE MAÎTRE.

De rompre l'ordre des connaissances, et de savoir mal pour vouloir trop apprendre à la fois ; comme il arrive aux hommes faits. Aussi ne sont-ils jamais aussi sûrs que les enfants qui se laissent mener, et dans la tête desquels les choses n'entrent qu'à temps. Rien ne s'y entasse, ne s'y brouille ; tout s'y place à l'aise. Ils sont sans impatience ; leur ignorance fait leur docilité. Vive les enfants pour un maître qui possède son affaire, et qui a de la méthode : avec eux pas un moment de perdu. L'homme, qui réfléchit sans cesse, au contraire vous détourne de votre route par des questions anticipées. Un enfant, par exemple, saurait à présent qu'on pouvait mieux doigter l'octave. Au lieu de bavarder, comme nous venons de faire, je lui aurais dit, après avoir employé en descendant les quatre premiers doigts, prenez deux fois les deux premiers, puis les trois premiers, ensuite les deux premiers, et finissez avec le pouce.

LE DISCIPLE.

En revanche, il ne se serait pas avisé d'exécuter la chose à mesure que vous l'auriez dite, comme je viens de faire.

LE MAÎTRE.

Je m'en serais avisé pour lui.

LE DISCIPLE.

Me permettriez-vous de faire les deux octaves en *fa?*

LE MAÎTRE.

Non; vous nommerez bien les sons, je n'en doute pas; mais vous voudrez doigter comme en *ut*, et vous doigterez mal. Croyez-moi, restons encore un peu dans l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Je m'y résous; mais à une condition.

LE MAÎTRE.

Quelle?

LE DISCIPLE.

Que, pour me délasser, vous me direz d'où naît la difficulté pour les chanteurs d'exécuter de suite tous les sons de l'octave; je les distingue si bien à l'oreille.

LE MAÎTRE.

C'est que l'organe est forcé de se prêter successivement à un resserrement en montant, et à une dilatation imperceptible en descendant, ce qui demande un long exercice.

LE DISCIPLE.

A ce compte, il devrait être plus difficile de descendre que de monter d'*ut* à *si*; il me semble pourtant que cela n'est pas.

LE MAÎTRE.

Vous avez raison. C'est qu'à la construction de l'organe, il faut joindre des principes physiques sur la résonnance des corps; avoir égard à la distinction du son et du bruit. Si vous écoutez attentivement un instrument, une voix, vous apercevrez qu'il en est du son comme de la lumière; et qu'un son, ainsi qu'un rayon, est un faisceau d'autres sons qu'on appelle ses harmoniques, entre lesquels il y en a qui affectent l'oreille plus fortement, que l'expérience journalière nous a rendus plus familiers, à notre insu, et qui déterminent l'organe à les entonner après le son principal dont ils sont les harmoniques et qu'on appelle le générateur, le fondamental.

LE DISCIPLE.

Quels sont les harmoniques d'*ut?*

LE MAÎTRE.

C'est son octave *ut*, sa quinte *sol*, sa tierce *mi*, sa quarte *fa*, ou plutôt des répliques ou octaves aiguës de ces sons.

LE DISCIPLE.

Mais *si* n'est pas plus l'harmonique d'*ut* en descendant qu'en montant?

LE MAÎTRE.

Il est vrai; mais dans l'explication de ces phénomènes délicats, il ne faut rien négliger; et vous voyez ici que pour remonter d'*ut* à *si*, l'organe est forcé de passer rapidement de son état naturel à un état de contraction considérable, au lieu qu'en descendant d'*ut* à *si*, il suffit qu'il se prête mollement à une dilatation légère qui le soulage.

LE DISCIPLE.

En conséquence, se soulageant de dilatations légères en dilatations légères, on devrait se plaire à descendre les douze échelons de l'octave, car pourquoi serait-il plus pénible de se laisser aller d'*ut* à *si*, que de *si* bémol à *la*, que de *la* bémol à *sol?*

LE MAÎTRE.

La peine vient des repos; éprouvez et vous sentirez que l'organe veut se dilater plus promptement, et plus que la petitesse des intervalles ne le comporte. Mais en voilà assez et trop sur cette question qui n'a rien de commun avec le but de nos leçons. Concluez seulement de ce qui précède qu'en général les petits intervalles sont plus difficiles à faire que les grands, surtout de suite. Concluez de votre propre expérience que si l'intonation interrompue des douze sons de l'octave vous a coûté, combien il vous en aurait coûté davantage pour chanter en la divisant en vingt-quatre sons moindres de la moitié; concluez qu'il faut plus d'exercice pour les entonner en montant qu'en descendant, ne fût-ce que par la raison qu'en montant, l'organe passe à un état forcé, et qu'en descendant il revient à un état naturel; et remarquez que les douze intervalles égaux de l'octave qu'on appelle *semi-tons* se réduisent à un seul intervalle de six tons, et n'oubliez pas que de tous les intervalles de l'oc-

tave ou gamme, c'est celui auquel la voix se prête le plus aisément.

LE DISCIPLE.

La Gamme! qu'est-ce que ce mot?

LE MAÎTRE.

C'est celui par lequel on désigne la succession des huit notes soit en montant, soit en descendant. Ainsi, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*; ou *ut*, *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, est la gamme dans l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Et *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*; *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, *si*, *la*, *sol*, est la gamme de *sol*.

LE MAÎTRE.

Tout doucement. Si au lieu de vous occuper de questions oiseuses sur le son et sur sa nature, vous eussiez examiné la gamme d'*ut* de plus près, vous ne m'auriez pas donné *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, pour la gamme de *sol*. Est-ce que vous ne voyez pas?... Mais je vois que le jour tombe, qu'il est tard, et qu'il faut que je vous quitte.

LE DISCIPLE.

Encore un moment.

LE MAÎTRE.

Adieu, adieu. A demain.

LE DISCIPLE.

A demain donc.

FIN DE LA PREMIÈRE LEÇON.

DEUXIÈME DIALOGUE

ET

DEUXIÈME LEÇON.

LE MAITRE ET LE DISCIPLE.

LE DISCIPLE.

En dépit de votre précepte, je me suis beaucoup exercé.

LE MAÎTRE.

Et je vous en loue. Quand je montre à des enfants, j'emporte dans ma poche la clef du clavecin ; mais je la laisse aux hommes de votre âge. Vous croyez donc que nous sortirons aujourd'hui de l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Je l'espère un peu. Je nomme très-bien les treize sons qui la composent ; je les exécute assez lestement, soit en montant, soit en descendant ; et je le prouve.

LE MAÎTRE.

A merveille. Savez-vous ce que vous faites là? Du *Chromatique*.

LE DISCIPLE.

Du chromatique, ma sœur !

LE MAÎTRE.

Le genre chromatique est celui qui procède par semi-tons.

LE DISCIPLE.

Faites-moi faire du chromatique : je le trouve aisé.

LE MAÎTRE.

Si vous vous rappeliez ce que nous avons dit des intervalles plus ou moins difficiles à exécuter, vous n'en parleriez pas ainsi ; vous concevriez au contraire que la voix doit le redouter, et l'oreille s'en effaroucher ; que l'emploi n'en peut être que rare, et qu'il exige une grande délicatesse de goût.

LE DISCIPLE.

Si je me dépars du chromatique, je ne saurai plus à quel genre de musique vous me mettrez.

LE MAÎTRE.

A aucun. Nous nous occuperons auparavant des huit notes de notre gamme.

LE DISCIPLE.

Attendez un moment.

LE MAÎTRE.

De quoi s'agit-il ?

LE DISCIPLE.

D'une petite question que j'avais à vous faire, et qui me revient.

LE MAÎTRE.

Point de question, je vous en supplie.

LE DISCIPLE.

Ce n'est rien, prèsque rien ; et nous retournerons tout de suite à nos moutons. Ces huit notes n'ont que sept noms qui leur sont communs avec d'autres sons tout à fait différents : par exemple, il y a trois *ut*. Un *ut*, comment dirai-je?

LE MAÎTRE.

Naturel.

LE DISCIPLE.

Un *ut* naturel, un *ut* dièse, un *ut* bémol : pourquoi ces trois *ut* n'ont-ils pas trois noms?

LE MAÎTRE.

Je n'en sais rien.

LE DISCIPLE.

Vous ne voulez pas me l'apprendre?

LE MAÎTRE.

Cela se peut.

LE DISCIPLE.

Allons, dites-le moi.

LE MAÎTRE.

Vous m'impatienteriez, si cela se pouvait. C'est que l'octave s'est formée peu à peu, qu'elle s'est enrichie d'un son dans un temps, d'un autre son dans un autre, et que quand elle a eu ses sept sons naturels, par respect pour l'antiquité, on a mieux aimé inventer deux signes que dix nouveaux noms.

LE DISCIPLE.

La commodité de l'art y a peut-être fait autant et plus que le respect de l'antiquité.

LE MAÎTRE.

Comme il vous plaira. Est-ce là tout?

LE DISCIPLE.

Oui.

LE MAÎTRE.

Je puis donc continuer. Nous sommes dans l'octave d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Vous vous vengez : toujours en *ut*.

LE MAÎTRE.

Outre les noms particuliers de chaque note, il y en a d'autres qui marquent leur distance de la première note de l'octave ou de la gamme, et quelquefois leurs caractères ou propriétés... Doucement... Paix... Point de question.

La première note *ut* de l'octave ou gamme *ut* s'appelle *Tonique*.

La seconde	*ré* s'appelle	*Seconde*.
La troisième	*mi*	*Tierce* ou *médiante*.
La quatrième	*fa*	*Quarte* ou *sous-dominante*.
La cinquième	*sol*	*Quinte* ou *dominante*.
La sixième	*la*	*Sixte*.
La septième	*si*	*Septième* ou *sensible*.
La huitième	*ut*	*Octave*.

LE DISCIPLE.

Je meurs d'envie de vous demander la raison de ces nouvelles dénominations?

LE MAÎTRE.

Et quand on écrit de la musique, on désigne encore ces huit notes par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 qu'on emploie tous, excepté le chiffre 1 qui indique la tonique, et qu'on supplée par le chiffre 8; en revanche l'unisson à l'octave de la seconde *ré* se marque par le chiffre 9.

LE DISCIPLE.

Et ainsi de suite apparemment?

LE MAÎTRE.

Et comme ce son *ré* est en même temps seconde de la première octave, et neuvième de l'octave qui suit, on confond souvent la seconde avec la neuvième.

LE DISCIPLE.

Sans inconvénient?

LE MAÎTRE.

M'avez-vous compris?

LE DISCIPLE.

Je le crois. Dans la gamme d'*ut*, *mi* est tierce, *sol* est quinte, *fa* est quarte, *la* est sixte, *si* est septième ou sensible, *ré* est seconde ou neuvième, et *ut* est tonique ou octave de la tonique. Mais la raison de ces noms?

LE MAÎTRE.

Ces huit notes de la gamme sont séparées par sept intervalles, qu'on appelle tons ou semi-tons. L'intervalle de la tierce *mi* à la quarte *fa*, et celui de la septième *si* à l'octave *ut*, sont de semi-ton; les cinq autres d'*ut* à *ré*, de *ré* à *mi*, de *fa* à *sol*, de *sol* à *la*, de *la* à *si*, sont d'un ton, me suivez-vous?

LE DISCIPLE.

Sans peine.

LE MAÎTRE.

Eh bien, monter et descendre par ces intervalles de tons et de semi-tons, c'est faire de la musique ou du chant dans le genre *Diatonique*.

LE DISCIPLE.

Et ces mots *Diatonique*, *Chromatique?*

LE MAÎTRE.

Vous les retiendriez plus aisément, si vous en saviez la valeur.

LE DISCIPLE.

Il est vrai.

LE MAÎTRE.

On appelle dans la gamme d'*ut*, la note principale, la première, celle qui règle les autres, celle à laquelle on les rapporte, tonique ou note du ton.

LE DISCIPLE.

Ainsi je vois que le mot ton a deux acceptions : il signifie un intervalle tel que celui d'*ut* à *ré* ou de *fa* à *sol*, et il est de plus synonyme à gamme. Je vois encore une autre chose.

LE MAÎTRE.

Quelle est-elle?

LE DISCIPLE.

C'est que pour me dégoûter des questions, vous avez pris le parti de répondre à celles que je ne fais pas, et de ne pas répondre à celles que je fais.

LE MAÎTRE.

Peut-être que oui. Dans la gamme d'*ut*, on appelle la quinte *sol*, dominante, parce qu'entre les sons harmoniques du corps sonore, c'est le dominant, celui qu'on discerne le plus aisément ; la tierce *mi*, médiante, parce que ce son est moyen entre la dominante et la tonique ; la septième *si*, sensible, parce qu'elle indique, fait sentir, prononce le ton.

LE DISCIPLE.

Et chromatique ? et diatonique ?

LE MAÎTRE.

J'allais vous l'apprendre, si vous ne me l'eussiez pas demandé.

LE DISCIPLE.

Vous êtes cruel et ingrat, car vous ne sauriez croire combien de questions je vous sacrifie ; par exemple, comment est-ce que la sensible prononce le ton ?

LE MAÎTRE.

Diatonique, c'est-à-dire qui procède en suivant l'échelle ou la gamme des tons et des semi-tons ; chromatique, c'est-à-dire qui procède par teintes ou nuances.

LE DISCIPLE.

J'entends ; c'est une métaphore empruntée de la peinture. On a pensé que dans ce genre de musique, les semi-tons étaient ce que les nuances ou teintes rompues étaient en peinture.

LE MAÎTRE.

Je suis de votre avis. A présent êtes-vous satisfait, et pourriez-vous parcourir les huit notes de la gamme diatonique, tant en montant qu'en descendant ?

LE DISCIPLE exécute cette gamme, et dit :

Est-ce cela ?

LE MAÎTRE.

Oui ; mais vous doigtez mal. Arrangez-vous de manière que le mouvement des mains et des doigts soit commode et facile ; et songez que la tonique *ut* doit être pour le pouce, et l'octave de cet *ut* pour le petit doigt.

LE DISCIPLE.

Je trouve qu'en employant les trois premiers doigts, ensuite tous les cinq, cela ne va pas mal.

LE MAÎTRE.

Dans l'octave d'*ut*, où vous descendrez tout aussi commodément, en faisant aux cinq doigts succéder les trois premiers.

LE DISCIPLE.

J'ai fait travailler la main droite ; il s'agit de faire travailler la main gauche.

LE MAÎTRE.

Non, non. Arrêtez. Le doigté de l'une n'est pas celui de l'autre.

LE DISCIPLE.

Et la différence de ces doigtés, quelle est-elle ?

LE MAÎTRE.

Voilà deux divisions de l'octave constituant deux genres de musique ; l'une fournit des tons entremêlés de semi-tons, pour le diatonique.

LE DISCIPLE.

Vous avez un singulier tic ! aimer mieux revenir sur ce que je sais, que de m'apprendre ce que j'ignore !

LE MAÎTRE.

L'autre formée de semi-tons, pour le genre chromatique ; mais ne pourrait-on pas supposer l'octave divisée en vingt-quatre parties ou quarts de tons, et obtenir un troisième genre ?

LE DISCIPLE.

Je ne m'en soucie pas. L'usage du chromatique doit être rare et délicat, à ce que vous m'avez dit ; que ferais-je de cet autre ? et puis il me faudrait un clavecin où les moindres intervalles fussent d'un quart de ton.

LE MAÎTRE.

Quoi ! vous dédaignez le genre *enharmonique !* Pensez un moment à l'étendue qu'il donnerait à la musique et à la multitude de nuances ou teintes qu'il fournirait au chant.

LE DISCIPLE

Et que m'importent ces avantages, si les difficultés croissent en proportion !

LE MAÎTRE.

Ce genre n'est pas seulement difficile ; il est impossible.

C'est une affaire de pure spéculation; et rien n'est plus incertain que les anciens, qui ont connu l'enharmonique, l'aient jamais pratiqué.

LE DISCIPLE.

Ah! monsieur, ces anciens ont été de terribles gens; et de ce que nous ne pouvons employer l'enharmonique, je n'oserais pas en conclure qu'ils ne l'ont pas fait.

LE MAÎTRE.

Il n'est pas question dans la pratique d'apprécier le quart de ton; il faut encore apprécier les intervalles d'un quart de ton à un autre quart de ton quelconque.

LE DISCIPLE.

Il est vrai; mais laissons cet enharmonique, puisqu'il est inusité, et apprenez-moi à faire la gamme diatonique de la main gauche, afin que je puisse essayer un air.

LE MAÎTRE.

En quel ton? En *ut?*

LE DISCIPLE.

Franchement, vous m'obligerez de me tirer de ce ton d'*ut*.

LE MAÎTRE.

Beaucoup?

LE DISCIPLE.

Beaucoup.

LE MAÎTRE.

Sachez donc que, s'il y a trois genres de musique, il y a aussi trois modes dans le genre diatonique.

LE DISCIPLE.

Et qu'est-ce qu'un *mode?*

LE MAÎTRE.

Une manière d'être.

LE DISCIPLE.

Quoi! il y aurait trois manières d'être en *ut*. Miséricorde, je n'en sortirai jamais!

LE MAÎTRE.

Il faut avoir pitié de vous. Mettez-vous en *la*, et faites-moi la gamme..., avec le même doigté, en commençant par *la*... C'est cela... Observez que les semi-tons on changé de place. En *ut*, ils étaient de la tierce à la quarte, et de la septième à l'octave; ici, ils sont de la seconde à la tierce, et de la quinte à la sixte.

LE DISCIPLE.

Il est vrai.

LE MAÎTRE.

Conservons notre doigté, et changeons encore une fois de tonique. Faites la gamme, en commençant par le *mi*... Fort bien.

LE DISCIPLE.

Autre déplacement des semi-tons, dont l'un se trouve de la tonique à la seconde, *mi*, *fa*, et l'autre, de la quinte à la sixte, *si*, *ut*.

LE MAÎTRE.

Ces trois manières d'être, ces trois gammes, ces trois ordres ou successions des mêmes sons constituent trois modes différents qu'on appelle *majeur*, *mineur*, *mixte*.

LE DISCIPLE.

Je commence à me brouiller avec le genre diatonique.

LE MAÎTRE.

Pourquoi cela? J'en serais fâché, car c'est la source la plus féconde des chants.

LE DISCIPLE.

J'ignore ses prérogatives : mais je vois qu'avec les semi-tons entrelacés avec des tons, il complique l'art ; il engendre ces trois modes qui me chiffonnent par la multitude des difficultés qu'ils me promettent ; au lieu que dans l'octave ou gamme partagée en douze semi-tons égaux, quel que soit le son que je prenne pour tonique, tout reste comme il était ; mais ce qui est fait est fait, et mon souci ne changera rien à la chose. Revenons donc sur ce que vous venez de me dire... Dans le genre diatonique trois modes... Gamme en *ut*, mode majeur... Gamme en *la*, mode mineur... Gamme en *mi*, mode mixte... Gamme en *ut* et majeure où des deux semi-tons l'un est placé de la tierce à la quarte, et l'autre de la septième à l'octave... Gamme en *la* et mineure, où des deux semi-tons l'un est placé de la seconde à la tierce, et l'autre de la quinte à la sixte... Gamme en *mi* et mixte, où des deux semi-tons l'un est placé de la première ou tonique à la seconde, et l'autre de la quinte à la sixte... Le chromatique n'a pas cette incommode famille. Mais à ce que je vois, nous ne fatiguerons guère les touches blanches qui n'entrent que dans ce dernier genre.

LE MAÎTRE.

Vous êtes prompt dans vos goûts, dans vos dégoûts et dans vos jugements.

LE DISCIPLE.

Pas trop; au reste je suis conséquent. Tenez, me voilà dans le mode majeur de *si*. *Si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, en montant; *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, *si*; à quoi m'ont servi les touches blanches?

LE MAÎTRE.

A rien.

LE DISCIPLE.

Convenez donc qu'à moins d'y fourrer du chromatique, elles resteront oisives.

LE MAÎTRE.

Vous plairait-il de comparer cette gamme en majeur de *si*, telle que vous venez de me la jouer, avec la gamme en majeur d'*ut*, telle que vous la connaissez?

LE DISCIPLE.

Pardon, monsieur, pardon. Je suis un idiot. Dans le mode majeur, l'ordre des sons est un ton de la première ou tonique à la seconde; un ton de la seconde à la troisième ou tierce; un semi-ton de la troisième ou tierce à la quatrième ou quarte; donc, en majeur de *si*, il faut *si*, *ut* dièse, *ré* dièse, *mi*.

LE MAÎTRE.

Continuez.

LE DISCIPLE.

En majeur d'*ut*, un ton de la quatrième ou quarte à la cinquième, ou quinte, ou dominante; un ton de la cinquième, ou quinte, ou dominante à la sixième ou sixte; un ton de la sixième ou sixte à la septième ou sensible; un semi-ton de la septième ou sensible à la huitième ou octave. Donc en majeur de *si*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la* dièse, et *si*, et l'octave ou gamme en majeur de *si*...

LE MAÎTRE.

En majeur de *si*, dans le mode majeur de *si*, dans la modulation majeure de *si*, est très-bien dit, et non en *si* majeur, comme disent communément et mal les musiciens, car *si*, ni aucune autre note n'est majeure ou mineure.

LE DISCIPLE.

La modulation majeure en *si*, est *si*, *ut* dièse, *ré* dièse, *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la* dièse, *si*. Cinq dièses ou touches blanches, et réparation au genre diatonique et aux touches blanches. Je tâcherai dorénavant de penser avant que de parler.

LE MAÎTRE.

C'est le mieux, quoique ce ne soit guère l'usage.

LE DISCIPLE.

Monsieur... Un air... Un petit air en majeur de *si*, avec un peu de chromatique, afin que je m'exerce aussi sur les touches noires *ut*, *ré*, *fa*, *sol*, *la*.

LE MAÎTRE.

Je le veux ; mais choisissez le mode.

LE DISCIPLE.

Dans le mixte... Oui, dans le mixte : J'aime le mélange.

LE MAÎTRE.

Tandis que je vais rêver à votre air; de votre côté, pratiquez ce que vous avez appris.

LE DISCIPLE.

Allons... Je suis en majeur de *si*... C'est en montant, *si*, *ut* dièse, *ré* dièse, *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la* dièse, *si*. C'est en descendant, *si*, *la* dièse, *sol* dièse, *fa* dièse, *mi*, *ré* dièse, *ut* dièse, *si*.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Vous me demandez un air dans le mode mixte, et vous occupez mon oreille du mode majeur.

LE DISCIPLE.

Apaisez-vous. Me voici dans la modulation mixte de *si*... Mais voyons d'abord l'ordre et la marche de ce mode... Un semi-ton... Un ton... Un ton... Un semi-ton... Un ton... Un ton... Un ton... *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*... *Si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol*, *la*, *si*. C'est cela.

LE MAÎTRE.

Toutes les notes en majeur d'*ut*, en mineur de *la*, en mixte de *mi*, *naturelles*.

LE DISCIPLE.

Vous appelez les touches noires, notes naturelles?

LE MAÎTRE.

Non. J'appelle notes naturelles toutes celles qui ne sont

affectées ni d'un dièse, ni d'un bémol. Exemple : *mi* dièse devient pour la touche un *fa*; ce *fa*, touche noire, n'est plus une note naturelle ; c'est une note dièse. *Ut* bémol devient pour la touche un *si*; ce *si*, touche noire, n'est plus une note naturelle ; c'est une note bémol.

LE DISCIPLE.

Voilà qui est fort bien ; mais mon air ne se fait pas, et je ne sais plus ou j'en suis de ma gamme... Recommençons... En montant, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol*, *la*, *si* ; en descendant, *si*, *la*, *sol*, *fa* dièse, *mi*, *ré*, *ut*, *si*... Une seule touche blanche... Mes doigts ont plus de prise sur les touches noires... Monsieur, écoutez comme je me tire de cette gamme en mixte de *si*.

LE MAÎTRE.

Vous m'interrompez. Répétez ces modulations, ce qui sera beaucoup mieux que de vous entêter de la fantaisie de jouer un air.

LE DISCIPLE.

Cherchez toujours mon air, tandis que je m'exercerai sur le petit clavier, afin de vous faire moins de bruit... En *si* mixte; non en mixte de *si*, les semi-tons entre la première et la seconde, et entre la quinte et la sixte... En majeur d'*ut*, les semi-tons entre la tierce et la quarte, et entre la septième et l'octave... En mineur de *la*, entre la seconde et la tierce, et entre la quinte et la sixte... Oui, entre la quinte et la sixte ; je ne me trompe pas, cela fera dans la modulation mineure d'*ut*; *ut*, *ré*, *ré* dièse.

LE MAÎTRE.

Point de *ré* dièse ; mais *mi* bémol.

LE DISCIPLE.

La raison ?

LE MAÎTRE.

C'est que dans l'ordre diatonique, il ne faut ni omettre une note dans la gamme, ni répéter la même.

LE DISCIPLE.

Vous m'écoutez, vous n'êtes donc pas à mon air ?

LE MAÎTRE.

Non, non ; point d'air ; je n'y ai pas même pensé. Mais je me suis promis de vous tirer aujourd'hui d'*ut*, et il faut que je me tienne parole. Suivez votre modulation mineure d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Si les autres me coûtent autant que ce maudit *ut*, je ne suis pas à la fin de mes peines... *Ut*, *ré*, *mi* bémol, *fa*, *sol*; et puis... Et puis, *la*, *si*, *ut*; et voilà ma gamme trouvée... Mais vous hochez de la tête. Est-ce que ce n'est pas cela?... Non, il faut que la quinte ne soit distante de la sixte que d'un semi-ton... C'est en montant, *ut*, *ré*, *mi* bémol, *fa*, *sol*, *sol* dièse; non, *la* bémol, *si* bémol, *ut*. Et en descendant, *ut*, *si* bémol, *la* bémol, *sol*, *fa*, *mi* bémol, *ré*, *ut*. Et vous allez voir comme je vous expédierai cette gamme.

LE MAÎTRE.

Doucement, doucement... Comparons un peu la modulation majeure avec la modulation mineure; qui sait si nous n'en déduirons pas quelque propriété générale qui nous servira?

LE DISCIPLE.

J'écoute. Voici du nouveau.

LE MAÎTRE.

La tonique *ut*, la seconde *ré*, la quarte *fa*, la quinte *sol* et l'octave *ut* ne changent point dans les deux modulations. La tierce, la sixte et la septième suivent seules la loi du mode auquel elles appartiennent. Ainsi dans la modulation majeure d'*ut*, la tierce est *mi*; dans la modulation mineure, *mi* bémol. En majeur la sixte est *la*; en mineur, *la* bémol. En majeur la septième est *si*; en mineur, *si* bémol; c'est-à-dire, ces trois intervalles d'un semi-ton plus grave en mineur qu'en majeur, tirez vous-même la conclusion.

LE DISCIPLE.

Je vous ai prévenu que j'étais un peu obtus; et la preuve c'est que je ne conclus rien.

LE MAÎTRE.

Cependant il s'ensuit évidemment qu'il y a trois bémols de plus en mineur qu'en majeur.

LE DISCIPLE.

Sans exception?

LE MAÎTRE.

Sans exception.

LE DISCIPLE.

Et s'il y a cinq bémols dans une modulation majeure, il y

en aura huit dans la même modulation mineure? Cela ne se peut, il n'y a que sept notes.

LE MAÎTRE.

Après? Est-ce qu'une de ces notes ne peut pas être double bémol?

LE DISCIPLE.

Un exemple, s'il vous plaît.

LE MAÎTRE.

En voici un fort simple. Vous conviendrez, je crois, qu'en majeur d'*ut* bémol, toutes les notes de l'octave ou gamme sont bémols.

LE DISCIPLE.

Sans doute; car puisqu'on suppose la tonique *ut* baissée d'un semi-ton, il faut, pour que la gamme reste la même, que les six autres notes soient baissées d'un semi-ton.

LE MAÎTRE.

Nous aurons donc en majeur d'*ut* bémol, sept bémols.

Ut bémol, *ré* bémol, *mi* bémol, *fa* bémol, *sol* bémol, *la* bémol, *si* bémol, *ut* bémol. Et en mineur d'*ut* bémol?

LE DISCIPLE.

Vous avez raison; la tierce, la sixte et la septième seront double bémol.

LE MAÎTRE.

Donc : *ut* bé, *ré* bé, *mi* bb, *fa* b, *sol* b, *la* bb, *si* bb; dix bémols.

LE DISCIPLE.

Monsieur.

LE MAÎTRE.

Qu'est-ce qu'il y a?

LE DISCIPLE.

Je crois que nous ferions bien de fermer le clavecin, et d'en rester où nous en sommes.

LE MAÎTRE.

Pourquoi?

LE DISCIPLE.

C'est que cet art excède de beaucoup l'étendue de mon esprit. Comment? Si l'on me propose de préluder en majeur d'*ut* double bémol, me voilà embarqué dans quatorze bémols; et en

mineur d'*ut* double bémol, dans dix-sept bémols; quelle tête pourrait y suffire?

LE MAÎTRE.

La vôtre.

LE DISCIPLE.

Vous lui faites trop d'honneur.

LE MAÎTRE.

Il y a un petit escamotage, qui n'est rien; dont je vous instruirai, quand il en sera temps, et qui vous débarrassera de tout ce fatras de dièses et de bémols. Vous pourriez le deviner.

LE DISCIPLE.

J'entends passablement ce qu'on me dit; mais je ne devine rien.

LE MAÎTRE.

Continuons donc.

LE DISCIPLE.

J'y consens; mais vous me promettez...

LE MAÎTRE.

Oui, je vous promets, je vous jure tout ce qu'il vous plaira. Mais retenez que dans l'octave ou la gamme, la tierce, la sixte et la septième sont majeures ou mineures; et sachez que la septième en majeure s'appelle aussi *septième superflue,* et en mineur, simplement *septième.*

LE DISCIPLE.

Et qu'est-ce d'être majeur ou mineur?

LE MAÎTRE.

De quoi parlez-vous? Du ton? Je vous l'ai dit. Des intervalles? Un intervalle est majeur, lorsque dans une gamme il a la même étendue que dans la modulation majeure d'*ut;* il est mineur, lorsqu'il a un semi-ton de moins que dans la même gamme majeure d'*ut.*

LE DISCIPLE.

Et s'il avait un semi-ton de plus, ou deux semi-tons de moins que dans cette modulation, comment l'appellerait-on?

LE MAÎTRE.

Et voilà les questions qui reviennent. Ainsi l'intervalle d'une tierce majeure est de deux tons, *ut mi;* d'une tierce mineure, d'un ton et demi, *ut mi* bémol; d'une sixte majeure, de quatre tons et demi, *ut la;* d'une sixte mineure, de trois tons et de deux

semi-tons, ou de quatre tons, *ut la* bémol; d'une septième majeure ou superflue, de cinq tons et demi, *ut si*; d'une septième mineure ou simple, de quatre tons et deux semi-tons, ou cinq tons, *ut si* bémol. De la sensible à l'octave, il n'y a jamais qu'un semi-ton. A présent, vous pouvez examiner seul la modulation mixte.

LE DISCIPLE.

D'abord il faut se la rappeler; *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.* Un demi-ton, trois tons, un demi-ton, deux tons; et en *ut, ut, ut* dièse... Non, il ne faut pas nommer deux fois la même note dans le genre diatonique... *Ut, ré* bémol, *mi* bémol, *fa, sol*... Je vais d'abord jusqu'à la quinte; là, je reprends haleine... Ensuite, *la* bémol, *si* bémol, *ut*... Et la gamme entière, *ut, ré* bémol, *mi* bémol, *fa, sol, la* bémol, *si* bémol, *ut*, en montant; *ut, si* bémol, *la* bémol, *sol, fa, mi* bémol, *ré* bémol, *ut*, en descendant.

LE MAÎTRE.

Ainsi la tonique *ut*, la quarte *fa*, la quinte *sol*, et l'octave *ut*, immuables en mixte, comme en majeur et en mineur. La tierce, la sixte et la septième, comme en mineur; la seconde seule, en ne s'éloignant de la tonique que d'un semi-ton, le caractérise et le distingue du majeur et du mineur. La seconde en mixte, étant d'un semi-ton plus grave qu'en majeur et en mineur, concluez.

LE DISCIPLE.

Que je conclue? à tout hasard, je conclus que... une gamme, un ton, une modulation quelconque ayant trois bémols de plus en mineur qu'en majeur, la modulation mixte en aura quatre de plus qu'en majeur.

LE MAÎTRE.

C'est cela. Récapitulons. Vous savez parcourir l'octave d'*ut* chromatique et son octave diatonique suivant les trois modes, majeur, mineur et mixte. La différence de ces trois manières de moduler vous est connue. Les dénominations différentes des huit notes de la gamme vous sont familières. Il me reste à vous parler des noms qu'on donne aux treize sons de l'octave chromatique.

De ces treize sons, il y en a huit de communs à l'échelle diatonique, et à celle-là; et on les appelle de même.

Dans l'octave chromatique d'*ut*, le son qui est au-dessus de la tonique ou le *ré* bémol, s'appelle *neuvième diminuée*.

Le son qui est au-dessus de la seconde *ré*, s'appelle ***seconde superflue***, s'il est pris pour *ré* dièse ; et *tierce mineure*, s'il est pris pour *mi* bémol.

Le son qui est au-dessus de la quarte, s'appelle *quarte superflue* ou *triton*, s'il est pris pour *fa* dièse ; et *fausse-quinte*, s'il est pris pour *sol* bémol.

Le son qui est au-dessus de la quinte, s'appelle *quinte superflue*, s'il est pris pour *sol* dièse ; et *sixte mineure*, s'il est pris pour *la* bémol.

Le son qui est au-dessus de la sixte, s'appelle *sixte superflue*, s'il est pris pour *la* dièse ; et *septième*, s'il est pris pour *si* bémol.

La sixte *la* se prend aussi pour *si* double bémol ; et alors ce son double bémol s'appelle *septième diminuée*.

Je vous ai dit comment on indiquait par des chiffres les huit notes de la gamme diatonique ; je vais vous dire à présent...

LE DISCIPLE.

Un moment, s'il vous plaît. Pourquoi le son qui est au-dessus de la tonique *ut*, qui peut être *ut* dièse ou *ré* bémol, n'a-t-il pas aussi deux noms?

LE MAÎTRE.

Voilà une demande faite à propos, et qui sera répondue. En quelle octave sommes-nous?

LE DISCIPLE.

En *ut*.

LE MAÎTRE.

Si cet *ut* pouvait être dièse, nous n'y serions plus ; donc il ne peut avoir deux dénominations.

LE DISCIPLE.

Cela est juste.

LE MAÎTRE.

Voici les caractères et les chiffres dont on se sert pour désigner les treize sons de la gamme chromatique.

Le premier se désigne par un 1 ou par un 8..... 1 ou 8.
Le second par un 9 barré........................ 9.
Le troisième par un 2 ou par un 9.............. 2 ou 9.

Le qutarième	par un 2 suivi d'un dièse. . . .	2♯
	par un 2 suivi d'une croix. . . .	2+
	par un 3.	3
	par un 3 précédé d'un bémol. . .	♭3
	par un 3 précédé d'un bécarre. .	♮3
	par un bémol.	♭
	par un bécarre..	♮
Le cinquième	par un 3.	3
	par un 3 précédé d'un dièse. . .	♯3
	par un dièse.	♯
Le sixième par un 4.		4
Le septième	par un 4 suivi d'un dièse. . . .	4♯
	par un 4 suivi d'une croix . . .	4+
	par un 4 barré	4̸
	par un 5 barré	5̸
Le huitième par un 5		5
Le neuvième	par un 5 suivi d'un dièse.. . . .	5♯
	par un 5 suivi d'une croix. . . .	5+
	par un 6.	6
	par un 6 précédé d'un bémol. . .	♭6
Le dixième	par un 6.	6
	par un 6 précédé d'un dièse. . .	♯6
	par un 6 précédé d'une croix . .	+6
	par un 7 barré	7̸
Le onzième	par un 6 suivi d'un dièse. . . .	6♯
	par un 6 suivi d'une croix. . . .	6+
	par un 7.	7
	par un 7 précédé d'un bémol . .	♭7
Le douzième	par un 7 suivi d'un dièse . . .	7♯
	par un 7 suivi d'une croix . . .	7+
Le treizième par un 8		8

LE DISCIPLE.

Quelle forêt de signes! Quand me seront-ils familiers?

LE MAÎTRE.

J'expose les difficultés; c'est la pratique et le temps qui les lèvent. Tous les sons qui font avec la tonique des intervalles superflus sont suivis d'un dièse ou d'une croix; d'un dièse, s'ils sont en même temps notes dièses; comme dans l'octave chromatique d'*ut*, la quinte superflue *sol* dièse; d'une croix, s'ils

sont notes naturelles; comme la septième superflue *si*, dans la même octave.

LE DISCIPLE.

Pourquoi tant de signes pour treize sons? Treize n'auraient-ils pas été suffisants?

LE MAÎTRE.

Non. Ce nombre, qu'on pourrait à la vérité diminuer, est la suite nécessaire du double emploi d'un même son. Dans l'octave chromatique d'*ut*, le son, qui est au-dessus de la quarte, peut-être ou *fa* dièse ou *sol* bémol.

LE DISCIPLE.

Qu'importe, puisque c'est la même touche de mon clavier, le même son.

LE MAÎTRE.

Il importe si fort que, selon le nom qu'on lui donne, il appartient à telle ou telle modulation, il dérive de telle ou telle harmonie; l'accord qu'il portera sera différent; il sera le conducteur à certaines routes, et que c'est à ce nom que je reconnaîtrai le compositeur par principe et le compositeur de routine : mais vous m'avez fait enfreindre un serment.

LE DISCIPLE.

Un serment!

LE MAÎTRE.

Oui; celui de ne jamais dire à mon élève ce qu'il n'est pas en état d'entendre. Avez-vous compris quelque chose à ce que je viens de vous répondre? Non? Il était donc inutile que je vous répondisse. Revenons à la raison des autres signes. Le quatrième son de l'octave chromatique en a sept.

LE DISCIPLE.

Enrayons ici, de grâce; ma pauvre tête se perd là-dedans. Je m'en tiendrai pour le moment à exécuter ces treize sons chromatiques, de la main droite; à moins que vous ne fussiez assez honnête pour m'en apprendre le doigté de la main gauche.

LE MAÎTRE.

Si j'ai cette complaisance, j'en exigerai une autre.

LE DISCIPLE.

Dites?

LE MAÎTRE.

C'est de faire avec moi une petite tournée dans les octaves de *la* et de *mi*.

LE DISCIPLE.

Volontiers.

LE MAÎTRE.

Remarquez que les notes de la modulation mineure en *la* sont toutes naturelles, ainsi que celles de la modulation majeure en *ut*.

Que les huit notes de la modulation mixte en *mi* sont aussi toutes naturelles.

Que cette qualité commune à ces trois modulations les a fait appeler *relatives*.

Que la modulation mineure en *la* est d'un ton et demi, ou d'une tierce mineure plus grave que sa relative majeure *ut*.

Que la modulation mixte en *mi* est de deux tons, ou d'une tierce majeure plus aiguë que sa relative majeure *ut*.

Que les relatives, mineure *la* et mixte *mi*, sont éloignées d'un intervalle de quinte ; car *mi* est la dominante de *la*.

Que vous n'avez exécuté en *la* que la modulation mineure et que ce son a ses modulations majeure et mixte.

LE DISCIPLE.

Je conçois ; et ce sont ces deux dernières modulations en *la* que vous me demandez ; il est aisé de vous contenter.

En majeur d'*ut*, deux tons, un demi-ton, un ton ; donc en majeur de *la* ; *la*, *si*, *ut* dièse, *ré*, *mi*.

En majeur d'*ut*, depuis la quinte jusqu'à l'octave, deux tons et un semi-ton. Donc, en majeur de *la*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la*.

Et en montant, *la*, *si*, *ut* dièse, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la*.

En descendant, *la*, *sol* dièse, *fa* dièse, *mi*, *ré*, *ut* dièse, *si*, *la*.

Pas plus d'embarras pour la modulation mixte en *la*.

En montant, *la*, *si* bémol, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

En descendant, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, *si* bémol, *la*.

LE MAÎTRE.

Et cela ne vous dit-il rien ?

LE DISCIPLE.

Attendez... Oui... Cela me dit que la modulation majeure a trois dièses de plus que la modulation mineure ; cela est évident,

puisque la tierce, la sixte et la septième sont d'un demi-ton plus aiguës en majeur qu'en mineur.

LE MAÎTRE.

Bien vu.

LE DISCIPLE.

Laissez-moi aller en *mi*; la modulation mineure en montant est *mi*, *fa* dièse, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*; en descendant, *mi*, *ré*, *ut*, *si*, *la*, *sol*, *fa* dièse, *mi*.

Sa gamme majeure est *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la*, *si*, *ut* dièse, *ré* dièse, *mi*, en montant; *mi*, *ré* dièse, *ut* dièse, *si*, *la*, *sol* dièse, *fa* dièse, *mi*, en descendant.

Donc, la modulation mineure a un dièse de plus que la mixte.

LE MAÎTRE.

Donc, la mixte enchérit sur la mineure en bémols, et la mineure en dièses sur la mixte. Donc, si la modulation majeure a un bémol, la mineure du même son en aura quatre, et la mixte cinq.

LE DISCIPLE.

Donc, si la modulation mixte a un dièse, la modulation mineure du même son en aura deux, et la majeure cinq. Qu'en dites-vous?

LE MAÎTRE.

Que vous vous arrêtez tout court, ou que vous galoppez. Puisque vous voilà parti, faites-moi la modulation majeure de *sol*.

LE DISCIPLE.

Sol, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa* dièse, *sol*, en montant.

Sol, *fa* dièse, *mi*, *ré*, *ut*, *si*, *la*, *sol*, en descendant.

J'aime cette modulation : elle n'a qu'un dièse, qu'une touche blanche.

LE MAÎTRE.

Et qu'aura-t-elle en mineur, cette modulation qui vous plaît? Des dièses? Des bémols? Et combien?

LE DISCIPLE.

Attendez, il faut que je raisonne... Toute modulation mineure a trois bémols de plus que la majeure du même nom... Ces trois bémols tombent sur la tierce, la sixte et la septième... Il s'agit de *sol*... La tierce *si* sera bémol, la sixte *mi* sera bémol, la septième *fa* sera bémol... Mais en majeur, ce *fa* est dièse... Le

bémol détruira le dièse. Le *fa* deviendra naturel; et en *sol* mineur, il y aura deux bémols; donc en *sol* mixte, trois.

LE MAÎTRE.

Grand logicien!

LE DISCIPLE.

Ne plaisantez pas; je vous assure que ces combinaisons-là ont leur difficulté. Sept notes naturelles, sept notes dièses, sept notes bémols; et trois modes.

LE MAÎTRE.

Et la modulation mineure, la modulation mixte relatives à la majeure de *sol*, quelles sont-elles?

LE DISCIPLE.

Nous savons que la mineure est d'une tierce mineure plus grave que la majeure: donc la modulation mineure relative de la majeure de *sol* est celle de *mi*, qui n'aura qu'un dièse, non plus que la majeure de *sol* : nous savons que la mixte relative est d'une tierce majeure plus aiguë que la majeure; donc cette mixte sera *si*. En vérité, je prends courage.

LE MAÎTRE.

Jusqu'à la première difficulté qui se présentera.

LE DISCIPLE.

Déjà je connais trois modulations relatives naturelles; trois modulations relatives avec un dièse; je parcours l'octave d'*ut* diatoniquement suivant les trois modes; je suis sublime dans les octaves de *la*, de *sol* et de *si*; je me tire des modulations majeure et mixte; ce que j'exécute dans quelques octaves, je puis l'exécuter en toutes. Je ne parle pas de l'octave chromatique d'*ut*; vous en penserez de mon caractère ce qu'il vous plaira, mais j'ai pris en dédain un genre hérissé de noms et de signes. Par quelle octave voulez-vous à présent que je poursuive mes excursions diatoniques?

LE MAÎTRE.

Voilà une belle ardeur dont il faut se presser de profiter.

LE DISCIPLE.

Se presser n'est pas obligeant.

LE MAÎTRE.

Ne vous fâchez pas d'une plaisanterie qui sera suivie d'un service important. Soyez soulagé du mode mixte.

LE DISCIPLE.

Ha, ce pauvre mode mixte !

LE MAÎTRE.

Oui, je le supprime ; et pour que le mode mineur n'ait rien de commun avec ce monstre moderne, je donne une note sensible au premier... Mais sérieusement, est-ce que vous boudez?

LE DISCIPLE.

Et mon temps, et ma peine...

LE MAÎTRE.

Et la mienne que je ne regrette pas? Comment! vous vous révoltez contre le genre chromatique, et vous ne pouvez souffrir que je fasse main basse sur le mode mixte!

LE DISCIPLE.

La modulation mineure de *la* sera donc en montant, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol* dièse, *la*; et en descendant?

LE MAÎTRE.

Tous les sons naturels, et vous direz, *la*, *sol*, *fa* *mi*, *ré*, *ut*, *si*, *la*.

LE DISCIPLE.

Cette marche du mineur en montant est-elle bien selon la loi du genre diatonique? Au lieu d'aller par tons et semi-tons, sauter à la sensible par un ton et demi; cela est singulier. Et la raison de cette singularité?

LE MAÎTRE.

La meilleure que je sache, c'est que l'organe s'en accommode, et qu'il y a quelque principe physique de son indulgence qu'on découvrira peut-être un jour. Le croyez-vous plus secret que celui de l'intonation naturelle de la quinte, de la tierce et de la quarte de l'octave?

LE DISCIPLE.

Vous m'avez déjà dit quelque chose de cette prédilection de la voix ; mais je ne m'en rappelle plus rien ; un mot seulement qui me remette sur la voie.

LE MAÎTRE.

Tout corps sonore, outre son propre son, en fait encore résonner sensiblement deux autres plus aigus, l'un à la quinte au-dessus de son octave; l'autre à la tierce majeure au-dessus de sa double octave.

LE DISCIPLE.

Qu'on appelle ses harmoniques.

LE MAÎTRE.

Le premier fait une douzième, et l'autre une dix-septième avec le corps sonore.

LE DISCIPLE.

Quoi! quand je touche le second *ut* de mon clavier, le quatrième *sol* et le quatrième *mi* résonnent?

LE MAÎTRE.

Et en rapprochant ces deux sons de leur générateur, en les prenant au grave, on a la quinte et la tierce, deux sons que la tonique détermine, et qui préoccupent presque en naissant nos oreilles.

Le même *ut* fait frémir sa quinte au grave, et cette quinte, prise à l'aigu et rapprochée du générateur, est la quarte *fa*.

Ainsi dans ce cortége de sons, que la nature associe à la résonnance de tout corps, et qui l'accompagnent à plus ou moins de distance...

LE DISCIPLE.

Les plus familiers pour l'oreille et les plus faciles pour la voix sont l'octave *ut ut*, la quinte *ut sol*, la tierce *ut mi*, la quarte *ut fa*.

LE MAÎTRE.

D'où il s'ensuit que toutes les notes naturelles, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, excepté *si*, produisent pour leur quinte des notes naturelles.

LE DISCIPLE.

Pourvu que cela soit aussi vrai que facile à entendre. La quinte de *si* est le *fa* dièse.

LE MAÎTRE.

Que toutes les notes naturelles, excepté le *fa*, ont aussi des notes naturelles pour quarte.

LE DISCIPLE.

En effet la quarte de *fa* est le *si* bémol.

LE MAÎTRE.

Que le *fa* dièse a pour quinte l'*ut* dièse.

Que l'*ut* dièse a pour quinte le *sol* dièse.

Le *sol* dièse pour quinte le *ré* dièse.

Le *ré* dièse pour quinte le *la* dièse.

Le *la* dièse pour quinte le *mi* dièse.

Le *mi* dièse pour quinte le *si* dièse.

Le *si* dièse pour quinte le *fa* double dièse.

Que l'*ut* dièse suppose le *fa* dièse dans une modulation quelconque.

LE DISCIPLE.

Que le *sol* dièse y suppose le *fa* et l'*ut* dièses.

Que le *ré* dièse y suppose le *fa*, l'*ut* et le *sol* dièses.

Que le *la* dièse y suppose le *fa*, l'*ut*, le *sol* et le *ré* dièses.

Que le *mi* dièse y suppose le *fa*, l'*ut*, le *sol*, le *ré* et le *la* dièses.

Que le *si* dièse y suppose le *fa*, l'*ut*, le *sol*, le *ré*, le *la* et le *mi* dièses, et ainsi de suite.

LE MAÎTRE.

Donc, s'il n'y a qu'un dièse dans une modulation, il doit être sur le *fa*.

S'il y en a deux, ils seront sur le *fa* et l'*ut*.

S'il y en a trois, ils seront sur le *fa*, l'*ut* et le *sol*.

S'il y en a quatre, ils seront sur le *fa*, l'*ut*, le *sol* et le *ré*.

S'il y en a cinq, ils seront sur le *fa*, l'*ut*, le *sol*, le *ré* et le *la*.

LE DISCIPLE.

S'il y en a six, ils seront sur le *fa*, l'*ut*, le *sol*, le *ré*, le *la* et le *mi* ; et ainsi de suite; et même raisonnement sur les bémols. Les dièses s'engendrent en montant de quinte en quinte, et les bémols en montant de quarte en quarte.

LE MAÎTRE.

Et comment cela?

LE DISCIPLE.

Comment?... Un peu de patience.

Le *fa* a pour quarte en montant ou pour quinte en descendant le *si* bémol.

Le *si* bémol pour quarte le *mi* bémol.

Le *mi* bémol pour quarte le *la* bémol.

Le *la* bémol pour quarte le *ré* bémol.

Le *ré* bémol pour quarte le *sol* bémol.

Le *sol* bémol pour quarte l'*ut* bémol, etc.

Donc, dans une modulation quelconque, le *mi* bémol suppose le *si* bémol.

Le *la* bémol y suppose le *si* et le *mi* bémols.

Le *ré* bémol y suppose le *si*, le *mi* et le *la* bémols.

Le *sol* bémol y suppose le *si*, le *mi*, le *la* et le *ré* bémols.

L'*ut* bémol y suppose le *si*, le *mi*, le *la*, le *ré* et le *sol* bémols.

Le *fa* bémol y suppose le *si*, le *mi*, le *la*, le *ré*, le *sol* et l'*ut* bémols, etc.

Donc, toutes les notes de l'octave sont bémols en *ut* bémol.

Donc, s'il n'y a dans une modulation qu'un bémol, c'est le *si*.

S'il y en a deux, ce sont le *si* et le *mi*.

S'il y en a trois, ce sont le *si*, le *mi* et le *la*.

S'il y en a quatre, ce sont le *si*, le *mi*, le *la* et le *ré*.

S'il y en a cinq, ce sont le *si*, le *mi*, le *la*, le *ré* et le *sol*.

S'il y en a six, ce sont le *si*, le *mi*, le *la*, le *ré*, le *sol* et l'*ut*.

S'il y en a sept, ce sont le *si*, le *mi*, le *la*, le *ré*, le *sol*, l'*ut* et le *fa*.

Ce qui me ramène à la première conclusion que j'avais tirée sur l'octave ou gamme de *fa*.

LE MAÎTRE.

Bravo, bravissimo.

LE DISCIPLE.

Il n'y a pas tant à se récrier sur ma pénétration ; je n'ai fait que répéter mot pour mot sur les bémols ce que vous avez dit sur les dièses.

LE MAÎTRE.

Voici donc l'ordre des notes naturelles : *Ut, ré, mi, fa, sol, la, si*.

L'ordre nécessaire des dièses, selon moi : *Fa, ut, sol, ré, la, mi, si*.

L'ordre nécessaire des bémols, selon vous : *Si, mi, la, ré, sol, ut, fa*.

D'où vous voyez que l'ordre des dièses est l'inverse des bémols, et que le dernier dièse est le premier bémol et le premier dièse le dernier bémol... A quoi rêvez-vous?... Vous ne m'écoutez pas.

LE DISCIPLE.

Je calcule... Sept notes naturelles... Sept notes dièses... Sept notes bémols... De bon compte vingt et un sons; et l'octave chromatique, qui renferme tous les sons, n'en a que treize,

même en y comprenant les deux unissons. Comment accordez-vous cela?

LE MAÎTRE.

Vous avez donc oublié que le *ré* dièse et le *mi* bémol...

LE DISCIPLE.

Je suis un imbécile... Je trouve que nous avons beaucoup dit et peu exercé. Quelle est la modulation majeure de sept bémols?

LE MAÎTRE.

Combien y a-t-il de notes dans une gamme?

LE DISCIPLE.

Sept.

LE MAÎTRE.

Toutes les notes en majeur d'*ut* ne sont-elles pas naturelles?

LE DISCIPLE.

Toujours un imbécile. C'est le majeur d'*ut* bémol... Voyons comment je m'en démêlerai... Cette modulation est commode; point d'intervalles à combiner... Tout est bémol... *Ut* bémol, *ré* bémol, *mi* bémol, *fa* bémol... Mais c'est, je crois, la même chose que la modulation majeure de *si*... Oui... Mais en majeur de *si*, il y a cinq dièses... Ne me serait-il pas plus aisé de jouer avec cinq dièses qu'avec sept bémols?

LE MAÎTRE.

Et vous laisseriez là vos chers bémols?

LE DISCIPLE.

Je prends mes aises où je les trouve.

LE MAÎTRE.

Voudriez-vous me chercher la modulation majeure en *ut* dièse?

LE DISCIPLE.

Belle difficulté! toutes notes naturelles en *ut*; toutes dièses en *ut* dièse.

LE MAÎTRE.

Puisque vous dédaignez les choses faciles, dites-moi la modulation majeure en *ré* bémol.

LE DISCIPLE.

Deux tons, un semi-ton, un ton... *Ré* bémol, *mi* bémol, *fa*, *sol* bémol, *la* bémol... En voici bien d'une autre; ce sont les mêmes touches qu'en majeur d'*ut* dièse.

LE MAÎTRE.

Et vous voilà revenu avec vos bons amis les bémols; car il y a sept dièses en majeur d'*ut* dièse, et il n'y a que cinq bémols en majeur de *ré* bémol.

LE DISCIPLE.

Vous vous jouez de mon ignorance.

LE MAÎTRE.

Nous nous amusons l'un et l'autre. Nous trompons par un peu de gaieté la sécheresse de la matière. Mais puisque nous en sommes sur les dièses et les bémols, ne ferions-nous pas bien de les couler à fond?

Dans la succession nécessaire des dièses *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, ne voyez-vous pas que le dernier est toujours note sensible, en majeur?

LE DISCIPLE.

Pas trop.

LE MAÎTRE.

Quel est l'intervalle de la sensible à l'octave?

LE DISCIPLE.

Un semi-ton.

LE MAÎTRE.

Donc, en *sol*, c'est *fa* dièse; en *ré*, c'est *ut* dièse.

LE DISCIPLE.

J'y suis. En *sol*, c'est le *fa* dièse, et il est seul : mais en *ré*, c'est l'*ut* dièse avec le *fa* dièse; en *la*, c'est le *sol* dièse avec le *fa* dièse et l'*ut* dièse... Voilà sur les dièses une belle propriété! pourquoi ne me l'avoir pas indiquée tout de suite? Vous m'eussiez épargné bien de la peine, que je me suis donnée à les chercher.

LE MAÎTRE.

Et vous eussiez ignoré bien des choses que vous avez apprises en les trouvant.

LE DISCIPLE.

Hélas! je ne sais rien, et le mois s'écoulera sans avoir eu la douceur de jouer un malheureux petit air.

LE MAÎTRE.

C'est votre faute, c'est la faute de votre ami; nous allions débuter par l'air : *Je n'en sais rien.* Je vous solfiais la belle allemande qui vous plaît; lorsque tout à coup vous faites des ques-

tions, il vous faut des principes, vous courez après l'érudition musicale, vous vous livrez à toutes sortes d'écarts; et nous arrivons où nous en sommes, au lieu d'aller où vous vouliez.

LE DISCIPLE.

Malgré votre haine pour les questionneurs et les questions, il faut pourtant que je vous demande si le dernier dièse est aussi la sensible en modulation mineure.

LE MAÎTRE.

Non. Vous voyez bien qu'en mineur de *mi*, *fa* dièse, le premier des dièses est la seconde de cette octave.

LE DISCIPLE.

C'est peut-être le dernier bémol.

LE MAÎTRE.

Et pourquoi?

LE DISCIPLE.

Pourquoi? Parce que les bémols vont au rebours des dièses.

LE MAÎTRE.

Méfiez-vous de ces analogies-là; et en général de toute analogie. Quel est le septième bémol dans la succession des bémols?

LE DISCIPLE.

Fa bémol.

LE MAÎTRE.

Quelle est la modulation de sept bémols?

LE DISCIPLE.

Ut bémol.

LE MAÎTRE.

Donc, le dernier bémol est quarte de la gamme.

LE DISCIPLE.

Mais en *sol* mineur; je sais qu'il y a deux bémols, dont le dernier est *mi*, qui n'est pas la quarte de *sol;* donc, votre règle n'est pas générale.

LE MAÎTRE.

Vous parlez du mineur, et moi je parle du majeur; et ce *mi*, qu'est-il dans la gamme de *sol*?

LE DISCIPLE.

Sixte.

LE MAÎTRE.

Concluez donc que le dernier bémol est quarte en majeur, et sixte en mineur, et non la note sensible.

Dites-moi à présent quelle est la modulation majeure d'un bémol?

LE DISCIPLE.

Puisqu'il n'y a qu'un bémol, ce bémol est *si*. Ce *si* est la quarte de la gamme. Donc la modulation est la majeure de *fa*.

LE MAÎTRE.

Vous voyez....

LE DISCIPLE.

Ce que je veux voir à présent, c'est si tous vos principes s'accordent. Un seul bémol *si;* modulation en majeur de *fa*... Mais la modulation mineure a trois bémols de plus que la majeure, vous me l'avez dit. Donc en mineur de *fa*, quatre bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*... Mais le dernier est la sixte, vous venez de me le dire... Le dernier est *ré*; en effet, sixte de *fa*... Tout tient, vous pouvez continuer.

LE MAÎTRE.

Vous voyez que la modulation majeure d'*ut* a toutes ses notes naturelles; que la modulation majeure de sa quinte *sol* a un dièse, et que la modulation majeure de sa quarte *fa* a un bémol. Concluez.

LE DISCIPLE.

Je conclus à jouer, soit en *ut*, parce que le naturel me plaît, soit en *fa*, parce que j'aime le bémol.

LE MAÎTRE.

Et moi, qu'en général si vous passez de la modulation d'un son à la modulation de sa quinte, vous aurez un dièse de plus, et à la modulation de sa quarte, un bémol de plus.

LE DISCIPLE.

Comme il vous plaira; mais je n'y vois plus rien... Je mens; je vois que votre conclusion est juste. Je sais qu'en majeur de *la*, il y a trois dièses, et qu'en majeur de *mi*, quinte de *la*, il y en a quatre. Donc, en majeur de *si* quinte de *mi*, il y en aura cinq; en majeur de *fa* dièse, quinte de *si*, il y en aura six; en majeur d'*ut* dièse, quinte de *fa* dièse, il y en aura sept; ce qui est évident; et ce qui ne l'est pas moins, c'est que le *si* dièse sera la note sensible, de même que dans la modulation majeure de six dièses, ou de *fa* dièse, le *mi* dièse sera pareillement la note sensible.

LE MAÎTRE.

Et la modulation majeure de six bémols?

LE DISCIPLE.

Succession des bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*... Le dernier *ut* est la quarte.... Donc la modulation majeure de six bémols est *sol* et *sol* bémol.... Rien à gagner.

LE MAÎTRE.

Que dites-vous?

LE DISCIPLE.

Que le *fa* dièse peut être pris pour le *sol* bémol, ou le *sol* bémol pour le *fa* dièse; mais qu'il y a six dièses d'un côté, et six bémols de l'autre.

LE MAÎTRE.

Je prends cette tonique pour *fa* dièse, lorsque j'y suis conduit par des dièses; pour *sol* bémol, lorsque j'y arrive par des bémols; et vous serez de mon avis dans la suite. A présent, écoutez.

LE DISCIPLE.

Si je puis.

LE MAÎTRE.

La modulation majeure de *fa* dièse a six dièses, et la modulation majeure de *sol* bémol a six bémols; six et six font douze.

La modulation majeure d'*ut* dièse a sept dièses, et la modulation majeure de *ré* bémol a cinq bémols. Sept et cinq font douze.

La modulation mineure de *sol* dièse a cinq dièses, et la modulation mineure de *la* bémol a sept bémols. Cinq et sept font douze.

Donc toujours douze pour la somme des dièses et des bémols de deux modulations majeures ou mineures, qui ont l'une et l'autre pour tonique la même touche, sous deux noms différents.

LE DISCIPLE.

Je m'en réjouis pour le nombre douze. Mais je suis tellement excédé de dièses et de bémols, que je n'aurais pas la force d'exécuter une gamme, pas même le courage de vous demander un air.

LE MAÎTRE.

Je ne vous ai cependant entretenu que de sept dièses et sept bémols.

LE DISCIPLE.

Est-ce qu'il y en a davantage?

LE MAÎTRE.

Mais le *fa*, l'*ut* et le *sol* deviennent souvent des doubles dièses; et le *si*, le *mi* et le *la*, doubles bémols.

LE DISCIPLE.

Et vous espérez m'engager dans ces doubles-là?

LE MAÎTRE.

Non; ce sera pour une autre fois; mais il y a une belle propriété du nombre sept, et très-analogue à celle du nombre douze.

LE DISCIPLE.

Je m'en moque.

LE MAÎTRE.

Celle du nombre douze est relative à deux modulations majeures, ou à deux modulations mineures, prises dans une même octave...

LE DISCIPLE.

Je n'écoute plus.

LE MAÎTRE.

Celle du nombre sept est relative à deux modulations majeures, ou à deux mineures, prises dans deux octaves éloignées l'une de l'autre d'un demi-ton.

LE DISCIPLE.

Je n'entends plus. Je suis sourd.

LE MAÎTRE.

La somme des dièses et des bémols de ces deux modulations est toujours sept.

LE DISCIPLE.

Sept?

LE MAÎTRE.

Oui, sept.

LE DISCIPLE.

Malgré ma lassitude, vous m'entraînez.

En majeur de *fa*, un bémol; en majeur de *fa* dièse, six dièses. Six et un font sept.

En majeur de *sol*, un dièse; en majeur de *sol* bémol, six bémols. Six et un font sept.

En majeur de *la* bémol, quatre bémols ; en majeur de *la*, trois dièses. Quatre et trois font sept.

En majeur de *mi* bémol, trois bémols ; en majeur de *mi*, quatre dièses. Trois et quatre font sept.

En majeur de *si* bémol, deux bémols ; en majeur de *si*, cinq dièses. Deux et cinq font sept.

... Toujours sept... Non, cela n'est pas vrai ; car en majeur de *sol* un dièse ; et en majeur de *sol* dièse, huit dièses, à cause du *fa* double dièse. Huit et un font neuf.

LE MAÎTRE.

Oui, neuf dièses. Mais vous ai-je dit qu'il fallait prendre la somme des dièses ou des bémols des deux modulations, ou la somme de leurs dièses et de leurs bémols ? Si l'une donne des dièses, ne faut-il pas, selon ma règle, que l'autre donne des bémols ? Votre exemple la laisse donc intacte.

LE DISCIPLE.

Il est vrai. C'est que je n'y suis plus. Ça, finissons. Parlez-moi du beau temps, de la pluie... Je crois que les saisons sont dérangées ; il y a dix ans qu'on n'a vu de printemps ; et les étés, on ne sait ce qu'ils sont devenus... Ah ! qu'est-ce que ce bruit aigu ?

LE MAÎTRE.

Ce n'est rien. C'est une corde de votre instrument qui vient de se casser ; c'est l'effet de l'atmosphère qui relâche ou tend les cordes.

LE DISCIPLE.

Et il en arrive....

LE MAÎTRE.

Qu'elles se prêtent à cette tension, et rendent un son plus aigu, ou qu'elles s'y refusent et se cassent. Dans les temps secs et froids, elles se tendent et rendent un son plus aigu ; au contraire, dans les temps chauds, humides et pluvieux, elles se relâchent et rendent un son plus grave.

LE DISCIPLE.

Et cette tension, ce relâchement se fait-il proportionnellement sur toutes les cordes ?

LE MAÎTRE.

Nullement.

LE DISCIPLE.

Mon instrument n'est donc jamais d'accord, les cordes étant soumises à la loi de l'atmosphère qui est dans une vicissitude continuelle?

LE MAÎTRE.

Non, à la rigueur. Il y a des instruments qui tiennent bien l'accord; il y en a d'autres où la caisse travaille sans cesse et qui le perdent facilement. Dans tous, les vieilles cordes sont moins sujettes à se tendre et à se relâcher que les neuves.

LE DISCIPLE.

Quelle multitude de cordes, grosses, petites, longues et courtes ! Il y en a... ma foi, je n'en sais rien; et moins encore la raison de leurs effets.

LE MAÎTRE.

Elle est toute simple. Si l'on pince une corde tendue, elle rend un son; plus elle est grosse ou longue, plus le son est grave; plus elle est courte et menue, plus le son est aigu.

LE DISCIPLE.

Mais il ne s'agit pas seulement de la faire résonner grave ou aigu; il faut qu'elle résonne à un certain intervalle, soit au grave, soit à l'aigu, d'une autre corde; et comment obtenir cet intervalle?

LE MAÎTRE.

L'art et l'oreille ont résolu ce problème. Ayez une corde tendue qui rende, par exemple, le son *ut*; coupez-la par moitié; et cette moitié rendra encore un *ut*, mais à l'octave aiguë du premier.

Prenez les deux tiers de la même corde entière; ces deux tiers rendront la quinte aiguë.

Prenez les quatre cinquièmes; et ces quatre cinquièmes rendront à tierce majeure.

Ainsi de divisions en divisions, vous formerez tous les sons de l'octave à l'aide d'un monocorde, ou d'une seule longue corde tendue entre deux chevalets fixes, sous laquelle vous promènerez à votre gré un chevalet mobile.

LE DISCIPLE.

Et voilà le principe de la construction de tous les instruments connus. Je ne serais pas faché d'en trouver un nouveau.

LE MAÎTRE.

Moi, je m'en soucierais assez peu ; il y en a déjà tant et de si parfaits.

LE DISCIPLE.

J'en voudrais du moins connaître l'étendue, comme je connais celle de mon clavecin.

LE MAÎTRE.

Vous connaissez donc bien votre clavecin ?

LE DISCIPLE.

Je le crois.

LE MAÎTRE.

De combien de cordes est-il monté ?

LE DISCIPLE.

Soixante-un sons ; soixante et une touches ; donc soixante et une cordes.

LE MAÎTRE.

Belle conséquence ! Votre clavecin a cent quatre-vingt-trois cordes, dont on n'obtient que soixante et un sons ; et le violon n'a que quatre cordes dont on tire près de cinquante sons chromatiques. Levez la barre qui couvre les sautereaux, et voyez.

LE DISCIPLE.

Le clavecin est une machine plus compliquée que je ne pensais. On a fait de la musique longtemps avant la découverte de cet instrument ?

LE MAÎTRE.

Assurément. Les premiers instruments étaient simples et de peu d'étendue. Chez les anciens Grecs, la lyre de Mercure n'avait que quatre cordes qui rendaient les sons de l'octave qui correspondent à *si*, *mi*, *la*, *mi*. L'octave des Chinois est de deux sons plus riche... Je crois que vous avez quelque chose à me dire ?

LE DISCIPLE.

Je veux vous dire que je vous prends en défaut à mon tour. Et parce que les anciens Grecs n'avaient à leur lyre que les quatre cordes *si*, *mi*, *la*, *mi* ; donc ils n'en tiraient que ces trois sons. Belle conséquence !

LE MAITRE.

C'est un fait. Leur gamme n'était pas encore formée.

LE DISCIPLE.

Tremblez.

LE MAÎTRE.

De quoi ?

LE DISCIPLE.

De la foule de questions qui me viennent : mais je ne veux pas vous arrêter. Quelles sont les six cordes des Chinois [1] ?

LE MAÎTRE.

Elles répondent à nos six sons, *si, mi, la, ré, sol, si.*

Les Grecs continuèrent à perfectionner leur octave et eurent un heptacorde, ou instrument à sept cordes, dont les sons étaient correspondants aux sons de notre gamme *si, mi, la, ré, sol, ut, si*; puis un octocorde dont les cordes résonnèrent nos sons *si, mi, la, ré, sol, ut, fa, si.* Enfin le célèbre, le grand, le fameux Pythagore composa son système qui comprit les sons suivants de notre gamme, *si, mi, la, ré, sol, ut, fa, si* bémol, *si.*

Les cordes de la lyre de Mercure étaient dans cet ordre *mi, la, si, mi.*

Les cordes de l'heptacorde, dans l'ordre *mi, sol, la, si, ut, ré, mi.*

Les cordes de l'octocorde, dans l'ordre *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi.*

Les cordes du système de Pythagore, dans l'ordre qui suit : *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si* bémol, *si, ut, ré, mi, fa, sol, la.*

Les cordes de l'instrument des Chinois, dans l'ordre *mi, sol, la, si, ré, mi.*

LE DISCIPLE.

Pourquoi les Grecs laissèrent-ils à Pythagore l'honneur d'introduire dans l'octave le *si* bémol ? car l'art et l'oreille le leur inspiraient, l'art qui procédait par quinte tant en montant qu'en descendant. Cette fausse quinte *si fa*, ou ce triton *fa si* de l'octocorde m'interloque ; car leur oreille frappée des harmoniques du corps sonore devait se porter naturellement au *si* bémol.

1. Rapprochez ces détails de ceux qui sont donnés dans l'article sur les *Systèmes de musique des anciens peuples,* t. IX, p. 443.

LE MAÎTRE.

Vous avez raison ; mais je n'en sais pas assez pour vous expliquer cette bizarrerie.

LE DISCIPLE.

Et les autres bémols qui complétèrent l'octave chromatique, *mi* bémol, *la* bémol, *ré* bémol, *sol* bémol, quand les trouva-t-on ?

LE MAÎTRE.

Je l'ignore. Le savant abbé Roussier prétend que la découverte en est très-ancienne, et que le grand système de Pythagore et celui des Chinois dont les cordes sont bémols, formant ensemble l'octave chromatique complète, il y a toute apparence que cette octave existait chez quelque peuple que les Grecs et les Chinois, ignorants et fripons, ont dépouillé ; chacun emportant une pièce de la richesse étrangère dans son pays. Quoi qu'il en soit, on voit d'un coup d'œil les échelons de ces différentes gammes se multiplier dans l'ordre des quintes, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*, *si*♭, *mi*♭, *la*♭, *ré*♭, *sol*♭.

LE DISCIPLE.

Ce qui inclinerait à penser qu'en effet les premiers hommes ont été entraînés par le plus sensible des harmoniques du corps sonore à procéder de cette manière.

LE MAÎTRE.

Cela se peut.

LE DISCIPLE.

Pythagore chez les Grecs, ou un autre chez les Égyptiens ou ailleurs, à l'aide d'un grand monocorde, aura tâtonné d'oreille jusqu'à ce qu'il ait eu un son à la quinte de la corde entière ; puis comparant la longueur qui résonnait la quinte avec la longueur de la corde entière, il aura vu, comme vous me l'avez dit, que l'une était les deux tiers de l'autre ; il aura fait sur ces deux tiers ce qu'il avait fait sur la corde entière, et il aura eu la quinte de ces deux tiers, et ainsi de suite. Prenant donc la corde entière pour *fa*, et la divisant par deux tiers, et par tiers de deux tiers, il aura trouvé :

Fa, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, *fa*♯, *ut*♯, *sol*♯, *ré*♯, *la*♯, *mi*♯. *si*♯, *fa*♯♯.

LE MAITRE.

Et en continuant, une longue suite de sons qui, rapprochés,

se succédaient par des degrés imperceptibles, un genre enharmonique, qui a existé du moins dans la théorie; quand vous auriez lu l'*Histoire de la Musique*, vous n'auriez pas mieux dit. Il ne vous restait plus qu'une chose à apercevoir.

LE DISCIPLE.

Quelle est-elle?

LE MAÎTRE.

Cela nous mènera loin.

LE DISCIPLE.

N'importe. J'aime l'érudition, et j'ai la tête fraîche pour tout ce qu'il vous plaira, excepté les dièses et les bémols.

LE MAÎTRE.

Quel est le rapport de la corde entière avec sa portion qui rendrait la tierce majeure?

LE DISCIPLE.

C'est, je crois, ses quatre cinquièmes.

LE MAÎTRE.

Comment vous y prendriez-vous pour avoir l'octave d'un son?

LE DISCIPLE.

Son octave grave? ou son octave aiguë? Je couperais la corde par moitié pour celle-ci; je doublerais sa longueur pour celle-là.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Soit la corde entière *ut*. Les quatre cinquièmes de cette corde résonneront *mi*; les deux cinquièmes encore *mi*; son cinquième, encore *mi*; son dixième, encore *mi*; son vingtième, encore *mi*; son quarantième, encore *mi*; et son quatre-vingtième, encore *mi*. M'avez-vous compris?

LE DISCIPLE.

A merveille; et tous ces *mi* seront à l'octave aiguë les uns des autres.

LE MAÎTRE.

Me permettez-vous une autre question?

LE DISCIPLE.

Oui; que je puisse y répondre ou non.

LE MAÎTRE.

Quelle est la portion d'une corde *ut*, qui résonnerait sa quinte *sol?*

LE DISCIPLE.

Les deux tiers.

LE MAÎTRE.

Et que résonnera la moitié de ces deux tiers, ou le tiers?

LE DISCIPLE.

Il résonnera *sol*; et le tiers de ce tiers, *ré*; et le tiers de ce neuvième, ou le vingt-septième, *la*; et le tiers de ce vingt-septième, ou le quatre-vingt-unième, *mi*; et le tiers de ce quatre-vingt-unième...

LE MAÎTRE.

Halte-là. Quoi! rien ne vous choque dans tout cela?

LE DISCIPLE.

Non.

LE MAÎTRE.

En procédant par le rapport de la corde entière à sa tierce majeure...

LE DISCIPLE.

Je vois, je vois; j'y suis; j'ai trouvé que son quatre-vingtième sonnerait un *mi*; et en procédant par le rapport de la même corde entière à sa quinte, j'ai trouvé que le son *mi* serait le produit de son quatre-vingt-unième. Eh bien, savez-vous ce qu'il s'ensuit?

LE MAÎTRE.

Qu'à votre avis, il y a une des deux règles fausse; ce qui n'est pas.

LE DISCIPLE.

Ce qui n'est pas?

LE MAÎTRE.

Non. On a apprécié le *mi* tierce majeure d'*ut*, à quatre cinquièmes, en se conformant peut-être à la résonnance du corps sonore; et le même *mi* quinte de *la*, en se conformant à la division des cordes.

LE DISCIPLE.

Voilà donc deux lois contradictoires.

LE MAÎTRE.

Point du tout; mais il y a une loi pour la résonnance des corps sonores, et une loi pour la division des cordes vibrantes.

LE DISCIPLE.

Est-ce qu'une corde vibrante n'est pas un corps sonore?

LE MAÎTRE.

D'accord ; mais deux expériences diverses ont donné deux résultats différents, en conséquence desquels il a fallu tempérer les instruments à touches fixes, comme le clavecin, fortifiant ou affaiblissant certains sons, de manière que le *mi* qui ferait la quinte de *la* fît aussi la tierce majeure d'*ut*.

LE DISCIPLE.

Comment? Tous les intervalles de mon clavecin sont altérés?

LE MAÎTRE.

Ou à peu près.

LE DISCIPLE.

Fi, le vilain instrument ; ne m'en parlez plus, et vive le violon, où l'on promène ses doigts le long des cordes, et où l'on forme des intervalles aussi justes qu'il plaît à l'oreille. Je veux chanter.

LE MAÎTRE.

Chanter ! j'y consens. La voix est sans contredit le plus beau des instruments ; la musique vocale la plus belle musique ; la musique instrumentale la plus parfaite n'est qu'une imitation inarticulée du cri animal. Je vous conseille de chanter. Mais avez-vous une voix?

LE DISCIPLE.

Belle demande? Chacun a la sienne ; et j'ai la mienne comme un autre.

LE MAÎTRE.

Et quelle est la vôtre?

LE DISCIPLE.

Mais, c'est une voix.

LE MAÎTRE.

Une basse-taille, une taille, une haute-contre, un premier, un second dessus.

LE DISCIPLE.

Je ne sais ce que c'est que tout cela.

LE MAÎTRE.

Eh bien, la première fois, nous fermerons le clavecin, et nous chercherons quelle voix vous avez.

LE DISCIPLE.

En attendant, un air, s'il vous plaît ; je veux essayer un air.

LE MAÎTRE.

Si vous chantez, que vous servira-t-il de savoir jouer un air?

LE DISCIPLE.

De rien, peut-être. Mais si je n'ai pas une voix, je ne chanterai pas et il faudra que je joue. Ainsi à tout hasard, un air : il y a assez longtemps que je soupire après.

LE MAÎTRE.

Je vous l'enverrai ce soir.

LE DISCIPLE.

N'y manquez pas, je vous en prie; faites aussi qu'il ne soit pas difficile.

FIN DU SECOND DIALOGUE ET DE LA SECONDE LEÇON.

TROISIÈME DIALOGUE

ET

TROISIÈME LEÇON.

LE MAITRE ET LE DISCIPLE.

LE MAÎTRE.

Eh bien, l'air que je vous ai envoyé, comment le trouvez-vous? C'est un menuet de Filtz : il est charmant et facile; et vous devez le jouer à ravir... Vous vous taisez... Allons. Jouez donc... Qu'est-ce qu'il y a... Est-ce qu'il vous est arrivé quelque chose de déplaisant?

LE DISCIPLE.

Très-déplaisant.

LE MAÎTRE.

Peut-on, sans indiscrétion, demander ce que c'est.

LE DISCIPLE.

C'est de tourner le papier en tout sens, de n'y voir que des lignes horizontales coupées de petites barres perpendiculaires et parsemées de taches rondes à queue, et d'une quantité d'autres figures et signes dont vous auriez bien dû m'expliquer la valeur.

LE MAÎTRE.

Vous ne savez donc pas lire la musique?

LE DISCIPLE.

Non.

LE MAÎTRE.

Et que diable ne le disiez-vous!

LE DISCIPLE.

Vous ne me l'avez pas demandé, et je pensais que vous vous en apercevriez de reste.

LE MAÎTRE.

J'aurais pu vous montrer toute la science théorique et pra-

tique de l'harmonie sans m'en douter; cependant, pour suivre la route commune, au lieu de vous tourmenter sur les dièses, les bémols, les gammes, etc., j'aurais commencé par vous faire connaître les lettres, et vous apprendre à épeler; car la musique est une langue, et ces caractères dont vous dites que mon papier est barbouillé sont des lettres, une écriture; et l'air est une sorte de discours.

LE DISCIPLE.

Ne vous fâchez ni contre vous, ni contre moi. Tout ce que nous avons dit jusqu'à présent ne supposait que du bon sens, et pouvait s'entendre sans aucune connaissance pratique de la musique, et sans vous donner le moindre soupçon de mon ignorance. Ne regrettez ni votre temps, ni votre peine: car ce qui est appris n'est plus à apprendre; et un peu plus tôt, un peu plus tard, il aurait toujours fallu y venir : d'ailleurs quand j'aurais quelque plaisir à lire la musique, je préfère de beaucoup la théorie de l'art à l'exécution.

LE MAÎTRE.

Je ne vous demanderai pas si vous persistez dans votre dédain du clavecin; ce que j'ai à vous dire ce matin vous servira également et pour la voix, si vous en avez une, et pour tout instrument.

LE DISCIPLE.

Si j'en ai une! mais je me rappelle, lorsque je vous chantai les premières mesures de la sonate en symphonie de Schobert, que vous me dîtes que je l'avais juste; pour avoir la voix juste, il faut avoir une voix.

LE MAÎTRE.

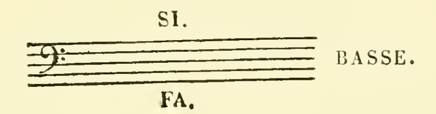
L'expérience a prouvé que l'étendue ordinaire et franche de la voix n'excédait pas une octave et trois notes. C'est apparemment ce qui a déterminé les premiers instituteurs de l'art à se borner à cinq lignes horizontales. Elles leur suffisaient pour écrire les onze notes de la voix, cinq sur les lignes, quatre dans leurs intervalles, une au-dessus de la plus haute, une au-dessous de la plus basse. Ils ont distingué sept sortes de voix, depuis la plus grave jusqu'à la plus aiguë; et ils ont employé des signes qu'on appelle *clefs*, qui changeassent à discrétion le nom et la gravité du son écrit sur chaque ligne; et voilà ce que l'on peut appeler la croix de par Dieu de la musique.

LE DISCIPLE.

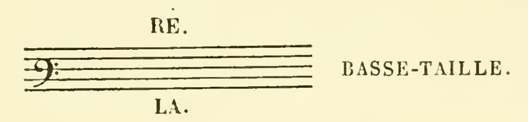
Je ne rougis point d'en être là. L'homme ignore avant que de savoir. Ignorer, apprendre et savoir; voilà la condition de tout âge.

LE MAÎTRE.

La voix la plus grave s'appelle *basse*, et son étendue est du second *fa* de votre clavier jusqu'au *si* inclusivement de l'octave suivante. Et c'est ce que l'on désigne par le signe que vous voyez sur la quatrième ligne, qu'on appelle *clef de fa* sur la quatrième ligne. Toutes les notes placées sur la ligne de cette clef se nomment *fa*; et par conséquent, la note écrite au-dessous de la plus basse est un *fa*; et la note écrite au-dessus de la plus haute est un *si*.



La seconde voix s'appelle *basse-taille*, et son étendue est du second *la* de votre clavecin jusqu'au *ré* inclusivement de l'octave suivante; et c'est ainsi que cela s'écrit.



LE DISCIPLE.

La même clef de *fa* est descendue de la quatrième ligne sur la troisième; et toutes les notes placées sur cette troisième ligne vont apparemment s'appeler *fa*; et en montant de là, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*; en descendant de la même ligne, *fa*, *mi*, *ré*, *ut*, *si*, *la*.

LE MAÎTRE.

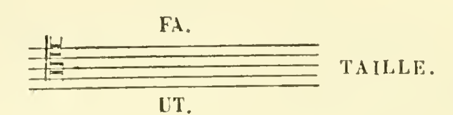
La troisième voix s'appelle *taille*, et son étendue est du second *ut* de votre clavier jusqu'au *fa* de l'octave suivante.

LE DISCIPLE.

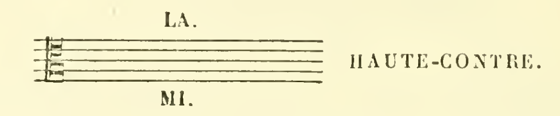
Permettez que j'écrive cela de moi-même; *ut* au-dessous de la première ligne; en partant de là, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*; et par conséquent, la clef de *fa* placée sur la seconde ligne, et descendue de la troisième qu'elle occupait.

LE MAÎTRE.

Vous avez dû conjecturer ainsi ; mais la chose est autrement. On a imaginé le nouveau signe que vous voyez sur la quatrième ligne. Il s'appelle *clef d'ut* sur la quatrième ligne; toutes les notes écrites sur cette ligne sont des *ut*; et par conséquent la note qui est au-dessus de la dernière des cinq est un *fa*; et celle qui est au-dessous de la première, un *ut*.



La quatrième voix s'appelle *haute-contre*, et son étendue est du second *mi* de votre clavier jusqu'au quatrième *la* ou le *la* de l'octave suivante; et c'est ce qu'on écrit ainsi :

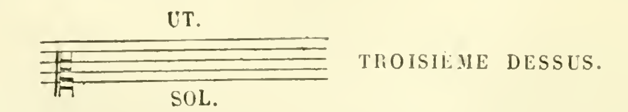


LE DISCIPLE.

Je vois; la clef d'*ut* descendue de la quatrième ligne sur la troisième, comme il est avenu à la clef de *fa*. Mais je persiste dans ma remarque. Au lieu de cette clef d'*ut*, on pouvait encore se servir de la clef de *fa* sur la première ligne. On n'aurait eu qu'une clef pour ces quatre voix; clef qu'on aurait fait passer successivement de la quatrième ligne à la troisième, à la seconde, à la première.

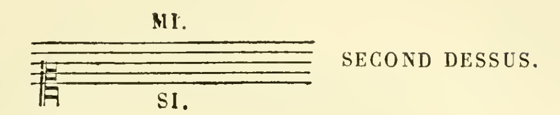
LE MAÎTRE.

La cinquième voix s'appelle *troisième dessus*, et son étendue est du troisième *sol* de votre clavier jusqu'à l'*ut* de l'octave qui suit. Ce qui se désigne ainsi :

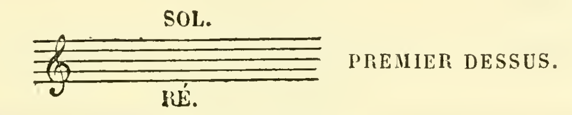


La sixième voix s'appelle *second dessus*, et son étendue est

du troisième *si* de votre clavier jusqu'au *mi* de l'octave au-dessus; comme vous le voyez marqué.



L'étendue de la septième voix ou de la plus aiguë est du troisième *ré* de votre clavier jusqu'au sol de l'octave suivante inclusivement; ce que vous reconnaîtrez à ce qui suit :



LE DISCIPLE.

Et le signe placé sur la seconde ligne se nomme *clef de sol* sur la seconde ligne, et toutes les notes de cette ligne sont autant de *sol*.

LE MAÎTRE.

L'étendue des sept voix est donc renfermée entre le second *fa* de votre clavier et le cinquième *sol*; ce qui forme trois octaves et une note, ou deux octaves d'*ut* précédées de quatre notes plus graves, et suivies de quatre notes plus aiguës.

LE DISCIPLE.

Sachons à présent si j'ai une voix, et quelle elle est.

LE MAÎTRE.

Chantez, car votre voix de conversation n'est pas votre voix de chant. Faites le son le plus grave ou le plus aigu que vous pourrez. Essayez de vous mettre à l'unisson avec l'*ut* du milieu de votre clavier... Vous êtes bien à l'unisson d'un *ut*; mais cet *ut* est d'une octave plus grave, et il est si net et si plein, que je crois que vous pouvez descendre à la quarte *sol*.

LE DISCIPLE.

Sol, sol. Je crois que je peux encore descendre d'un ton. Oui. *Fa, fa*. J'ai donc une voix de basse; tant mieux; c'est une voix mâle.

LE MAÎTRE.

Vous faites le *fa*, mais il est sourd et maigre; votre *sol* est

même un peu peiné, et je vous rangerais plutôt parmi les basses-tailles que parmi les basses. Entonnez le *la*.

LE DISCIPLE.

La, la.

LE MAÎTRE.

Il est bon. Vous faites le son le plus grave de la basse-taille ; mais cela ne suffit pas pour décider votre voix ; montez au *sol*... Allez au *la*... Ce *la* est déjà faible... Faites le *si*... Vous ne chantez plus, vous criez ; vous n'avez donc pas une octave. Pour être basse-taille, il faudrait aller au *ré*, et vous en êtes éloigné d'une quinte.

LE DISCIPLE.

Hé bien?

LE MAÎTRE.

Hé mal. Vous avez une voix à parler mais non à chanter.

LE DISCIPLE.

Et serviteur à la musique vocale. J'en suis un peu consolé, ma poitrine se fatigue aisément. Mais croyez-vous que tous les chanteurs de ce monde aient une étendue de voix de onze notes?

LE MAÎTRE.

Je crois que la plupart n'ont pas huit sons nets et pleins. Ils s'imaginent aller à deux octaves, mais ils comptent les sons faibles, maigres ou faussets, les sons peinés ; ils chantent avec plusieurs voix. D'autres, riches en étendue, ont les sons si durs, si secs, si désagréables, qu'ils font plutôt du bruit que du chant.

LE DISCIPLE.

C'est dommage que je manque d'étendue, car j'ai du timbre.

LE MAÎTRE.

Oui, mais la poitrine...

LE DISCIPLE.

Serait meilleure si la voix était plus étendue.

LE MAÎTRE.

Erreur. Vous avez la voix dix fois plus sonore et deux fois plus étendue et plus forte que moi, et ma poitrine est excellente. Mais faites comme moi ; jouez du clavecin. Les doigts ne sont pas sujets au rhume.

LE DISCIPLE.

Allons, revenons donc à la musique instrumentale, et fami-

liarisez-moi promptement avec la clef de *fa* sur la troisième ligne, afin de faire d'une pierre deux coups, connaître une clef dont j'aurai besoin pour l'instrument et pour ma voix dont vous approuvez les sons dans le bas.

LE MAÎTRE.

Quelle est la première note de votre voix?

LE DISCIPLE.

Dites de ma portion de voix; c'est le *la*, et sur la première ligne, le *si*, et sur les cinq lignes en montant, *si, ré, fa, la, ut*. Les notes sur les lignes montent et descendent par tierces.

LE MAÎTRE.

Et celles qui occupent les intervalles?

LE DISCIPLE.

Pareillement, *la, ut, mi, sol, si, ré*.

LE MAÎTRE.

Vous venez de les faire sur le clavier; mais de la main droite, et c'est de la gauche qu'il fallait se servir.

LE DISCIPLE.

Il est vrai, je m'en souviens. Ah ça, je connais les clefs, les notes des lignes, celles de leurs intervalles, et rien n'empêche que je ne joue un petit air.

LE MAÎTRE.

Mais les sons d'un air ne sont pas tous d'une égale durée; cette inégalité de durée se marque par des notes de différentes formes et valeurs, des rondes, des blanches, des noires, des croches, des doubles, triples, quadruples, quintuples croches; un air ne se chante pas toujours d'un chant continu, il y a des pauses d'une, de deux, de trois, de quatre, de cinq mesures, d'un soupir, d'un demi, un quart, un huitième, un seizième de soupir; ces silences ont leurs durées et leurs signes; les connaissez-vous? Toute la durée d'un air se partage en parties égales qu'on appelle mesures, et la durée de chaque mesure se sous-divise en d'autres moindres parties égales qu'on appelle temps. Connaissez-vous la diversité des mesures et leurs caractères, et la variété des temps propres à chaque mesure? Un air se chante sur une gamme ou sur une autre gamme; il est dans la modulation d'*ut*, ou la modulation de *ré*. Connaissez-vous les signes de chaque modulation? Sa modulation est majeure

ou mineure? Comment la distinguerez-vous? Il marche avec plus ou moins de vitesse; il a son caractère particulier, son expression; il est doux, tendre, pathétique, gai, affectueux. Qu'est-ce qui vous apprendra à discerner son mouvement, et le reste?

LE DISCIPLE.

Et vous me ferez avaler tout cela; il faudra que je digère tout ce détail avant que de jouer un air.

LE MAÎTRE.

Si vous pouvez vous en dispenser, j'y consens.

LE DISCIPLE.

Armons-nous de patience.

LE MAÎTRE.

Vous connaissez les clefs; les premiers signes qu'on voit après la clef, lorsqu'il y en a, indiquent la modulation; ils s'appellent dièses ou bémols, et ils ont cette figure ♯, ♭. La première est le dièse; la seconde est le bémol; et si le musicien veut que la note dièse ou bémol cesse de l'être, il en avertit par ce caractère ♮, qu'on appelle bécarre.

LE DISCIPLE.

Ainsi des vingt-quatre modulations dont douze sont majeures et douze mineures; si le musicien a choisi la majeure de *la* ou la mineure de *fa* dièse, il y aura trois dièses après la clef; mais qui m'indiquera que c'est la mineure de *fa* dièse, et non la majeure de *la?*

LE MAÎTRE.

La première mesure de l'air, et plus sûrement la dernière de la basse.

LE DISCIPLE.

Passons à la mesure; car c'est le signe qui suit apparemment celui de la modulation.

LE MAÎTRE.

Il est vrai; mais vous ne le comprendrez bien que par la valeur des notes. Nos ancêtres s'imaginèrent...

LE DISCIPLE.

Voici de l'érudition. C'est mon autre folie.

LE MAÎTRE.

Qu'aucun son de la musique ne pouvait durer plus d'une seconde ou pulsation du pouls; et ils désignèrent ce plus long

de leurs sons par la figure qui suit, et qu'ils appelèrent une ronde. . . . . 𝅝

Ils partagèrent la durée de ce son en deux moitiés égales, d'une demi-pulsation chacune qu'ils nommèrent une blanche, et qu'ils figurèrent comme vous le voyez . . . . 𝅗𝅥

Dans la suite, on divisa des sons de moindre durée; aujourd'hui on passe jusqu'à soixante-quatre sons et plus dans une pulsation.

La note d'un quart de pulsation, dont la durée est la moitié de la blanche, comme la durée de la blanche est la moitié de la ronde, qu'on nomme quart de note, s'appelle noire, et voici sa figure. . . . . ♩

La moitié de la noire s'appelle croche, et vous voyez une croche. . . . . ♪

A mesure que l'art fit des progrès, et que le gosier et les doigts s'exercèrent, on employa des sons de moindre durée, et l'on sous-divisa la croche en deux parties égales, qu'on appela doubles croches: la double croche en deux parties égales, qu'on appela triples croches; la triple croche en deux parties égales, qu'on appela quadruples croches; et il fallut autant de figures différentes qu'on fit de divisions et de sous-divisions.

Voici la figure de la double croche . . . . 𝅘𝅥𝅯

Celle de la triple croche . . . . 𝅘𝅥𝅰

Celle de la quatruple croche . . . . 𝅘𝅥𝅱

Si vous comparez la quadruple croche à la ronde ou note d'une pulsation, vous verrez qu'elle équivaut à un soixante-quatrième de la première, ou qu'il faut passer soixante-quatre quadruples croches dans une seconde.

Mais on n'a plus d'égard à ces durées fixes et absolues; c'est la mesure, le mouvement et le caractère de la pièce qui disposent de la valeur des sons.

LE DISCIPLE.

Le goût est le vrai chronomètre.

LE MAÎTRE.

Autrefois on indiquait la mesure et le mouvement par les notes mêmes écrites après la clef; le nombre des temps par le nombre des notes; la durée de la mesure par la qualité de la

note. Ainsi pour une pièce à deux temps, après la clef, il y avait ou deux rondes, ou deux blanches, ou deux noires ; et de même pour les autres mesures et leurs durées. Dans la suite, on substitua des chiffres et d'autres caractères aux notes.

On marqua la mesure à deux temps par 2.

Ou par le signe suivant ¢

Ou par un. . . . . . $\frac{2}{4}$.

Ce $\frac{2}{4}$ est plus expressif que les autres signes. Le 2 qui est au-dessus de la ligne marque le nombre des notes de la mesure, et le 4 qui est au-dessous en marque la qualité. Ainsi la mesure $\frac{2}{4}$ est de deux sons, dont chacun est le quart de la ronde ou une noire.

Même méthode des anciens pour la mesure à trois temps ; c'étaient après la clef, ou trois rondes, ou trois blanches, ou trois noires.

Même réforme des modernes. Ils ont désigné la mesure à trois temps par un. . . . . 3.

Ou par un. . $\frac{3}{2}$.

Ou par un . . $\frac{3}{4}$.

Ce $\frac{3}{4}$ dit aussi qu'il y a trois notes dans la mesure, et que chacune de ces notes est le quart de la ronde ou une noire.

Voulut-on que la mesure fût à quatre temps, et chaque temps de la durée d'une noire, on se servit du signe que vous voyez. C

Le nombre de nos mesures tant à deux qu'à trois et quatre temps s'est fort accru.

Nous avons à deux temps, comme les anciens, le 2 et le ¢ et $\frac{2}{4}$

à trois temps, comme eux le 3 et le $\frac{3}{2}$ et $\frac{3}{4}$

à quatre temps, leur C

Et de plus qu'eux, à deux temps . . . le $\frac{6}{8}$

à trois temps, le $\frac{3}{8}$ le $\frac{3}{16}$ le $\frac{6}{4}$ le $\frac{6}{8}$ et le $\frac{9}{8}$

à quatre temps. . . le $\frac{12}{8}$.

Et au lieu de cette durée de la mesure fixée par le pendule ou la pulsation du pouls, nous écrivons au-dessus ou au-des-

sous des cinq lignes : Largo, Adagio, Andante, Andantino, Allegro, Presto assai, Molto, Poco, Prestissimo, Minuetto, Giga, Allemanda, etc., et pour l'expression : Cantabile, Vivace, Graziozo, Affettuoso, Triste, Lamentabile, etc... Ce qui n'obvie pas à l'arbitraire du goût, mais ce qui le restreint dans des limites assez étroites pour que tout musicien expérimenté ait une notion assez juste de l'Adagio pour ne pas le confondre avec l'Andante, de l'Andante pour ne pas le jouer Allegro; et ainsi des autres mouvements.

Ce n'est pas tout; on met des points après les notes, et ces points en augmentent la durée de moitié; ainsi la durée de la ronde pointée 𝅝. équivaut à une ronde et une blanche 𝅝𝅗𝅥.

On accélère la durée des sons en les renfermant sous un arc, et en écrivant le chiffre 3 sous l'arc en cette manière ♪♪♪ ou sans chiffre en cette manière ♪♪♪.

La durée de ces trois sons se réduit à la durée de deux sons de la même espèce. Pareillement les six notes ainsi liées ♬♬♬, avec le chiffre ou sans le chiffre, n'en durent que quatre de la même espèce ♬♬.

L'arc qui embrasse deux notes prescrit aussi quelquefois de ne chanter que la première dont on traîne la durée d'autant qu'on en aurait donné à la seconde. C'est ce que vous observerez dans les mesures suivantes :



S'il arrive que le chant soit interrompu dans le courant d'une mesure, soit par goût, soit par disette d'imagination, ou quelque règle de l'art, on a des signes pour la durée de ces silences ou repos.

Si la durée du silence est d'une noire, voici son signe 𝄽, et on l'appelle soupir.

D'une croche, on l'appelle demi-soupir et on le marque ainsi 𝄾.

D'une double croche, on l'appelle quart de soupir, et voilà son signe 𝄿

D'une triple croche, on l'appelle huitième de soupir, et voilà son signe 𝅀

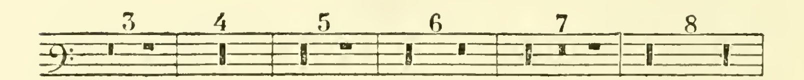
D'une quadruple croche, c'est un seizième de soupir qu'on désigne ainsi 𝅁

Si sa durée est d'une blanche, on écrit deux soupirs; d'une ronde, quatre; d'une demi-mesure quelconque, voilà comme on le désigne 𝄼

d'une mesure entière; comme vous voyez 𝄻

de deux mesures; en cette manière 𝄺

Voici la manière de marquer les pauses de trois, quatre, cinq, six, sept, huit mesures



Mais vous me laisseriez parler jusqu'à demain, si je n'avais envie de pauser. A présent, voulez-vous essayer un air?

LE DISCIPLE.

Pourquoi non! Voilà bien des choses à pratiquer, mais qu'importe? il faut en passer par là.

LE MAÎTRE.

Votre intrépidité marque du feu, de l'imagination, peut-être du génie. Qui sait si je ne brise pas la coque d'où sortira un compositeur de la première volée? Combien j'en serais fier! Un jour, je dirais : C'est moi qui lui ai appris ce que c'était qu'une ronde, une noire, un soupir; car tout père se glorifie des vertus de son fils; tout ami, des grands talents de son ami; tout maître, des prodiges de son élève; tout souffleur d'orgue, du jeu de son organiste. Mais pour écrire vos futures mélodies sublimes, il faudrait savoir lire et écrire la basse, la haute-contre, les premiers et second dessus, et les autres voix.

LE DISCIPLE.

Soit fait ainsi qu'il est requis, et que la postérité reçoive

mes œuvres et les admire; que ma nation me nomme, et se vante de moi. Les Pergolèse et les Hasse en ont été où j'en suis; partis du même point que moi, pourquoi n'irais-je pas aussi loin qu'eux? J'en accepte l'augure, et les difficultés disparaissent... Où en étions-nous?

LE MAÎTRE.

A lire et à écrire les voix. La basse-taille est plus aiguë que la basse...

LE DISCIPLE.

Et même d'une tierce; bref, si j'ai bien compris ce que vous m'avez dit de l'étendue des voix, la basse-taille est d'une tierce plus aiguë que la basse; la taille d'une tierce plus aiguë que la basse-taille; la haute-contre d'une tierce plus aiguë que la taille; le troisième dessus d'une tierce plus aigu que la haute-contre; le second dessus d'une tierce plus aigu que le troisième, et le premier d'une tierce plus aigu que le second...

LE MAÎTRE.

Donc les cinq lignes...

LE DISCIPLE.

Laissez-moi aller; ne refroidissez pas mon enthousiasme. Vous avez dit assez longtemps, et j'écoutais. Il faut que vous écoutiez à votre tour, et que je dise :

Donc les cinq lignes de basse sont	*sol, si, ré, fa, la.*
Les cinq lignes de basse-taille,	*si, ré, fa, la, ut.*
Les cinq lignes de taille,	*ré, fa, la, ut, mi.*
Les cinq lignes de haute-contre,	*fa, la, ut, mi, sol.*
Les cinq lignes du troisième dessus,	*la, ut, mi, sol, si.*
Les cinq lignes du second dessus,	*ut, mi, sol, si, ré.*
Les cinq lignes du premier dessus,	*mi, sol, si, ré, fa.*

Puisque je connais les notes placées sur les lignes, je connais aussi celles qui occupent leurs intervalles, et j'avais bien retenu la note la plus grave et la plus aiguë de chaque voix.

LE MAÎTRE.

Ajoutez que, pour jouer les voix plus commodément sur le clavecin, il faut retenir encore que le *fa* de la clef est toujours le troisième *fa* du clavier; l'*ut* de la clef, toujours le troisième *ut* du clavier, ou celui du milieu, et le *sol* de la clef, toujours le quatrième *sol* du clavier.

LE DISCIPLE.

Cela sera retenu, et même une autre chose que l'instrument me montre : c'est que la seconde ligne de la basse est la première de la basse-taille; la seconde de la basse-taille, la première de la taille; la seconde de la taille, la première de la haute-contre; la seconde de la haute-contre, la première du troisième dessus; la seconde du troisième dessus, la première du second dessus; la seconde du second dessus, la première du premier dessus.

LE MAÎTRE.

Et conséquemment que les premières lignes des sept voix, en partant de la basse, sont *sol, si, ré, fa, la, ut, mi.*

LE DISCIPLE.

Je l'aurais deviné; et les cinquièmes lignes des sept voix, *la, ut, mi, sol, si, ré, fa.*

Je ne serais pas plus embarrassé de vous nommer les notes les plus graves de chaque voix. En partant du deuxième *fa*, le son le plus grave de la basse, et en allant vers l'aigu du clavecin par tierces, ce sont *fa, la, ut, mi, sol, si, ré*; et leurs notes les plus aiguës, *si, ré, fa, la, ut, mi, sol.* Ainsi plus de difficulté sur les lignes, les clefs et l'étendue des voix; je n'en chanterais pas les airs, car je pense qu'il faut une longue habitude pour former juste les différents intervalles des gammes ; mais je les jouerais.

LE MAÎTRE.

Quelque habitude que vous eussiez, vous chanteriez tout au plus certains airs de basse-taille ; mais votre voix ne se mettrait jamais à l'unisson vrai de la première ligne du second dessus. Voyez ce que vous pourriez faire? les notes des quatre dernières lignes de la basse ; celles des trois premières de la taille ; celles des deux premières de la haute-contre ; la première ou la plus grave du troisième dessus ; néant du second dessus et du premier, sous peine de fatiguer votre poitrine et d'écorcher nos oreilles.

LE DISCIPLE.

Mais sur mon instrument, avec mes doigts?

LE MAÎTRE.

Vous trouverez certainement les sons de toutes les voix ; mais les jouer, c'est autre chose; il faut de l'application, du travail et du temps.

LE DISCIPLE.

J'ai peu de temps; mais j'en étendrai la durée par l'appli-

cation et le travail. Avoir peu de temps, et travailler beaucoup; avoir beaucoup de temps, et en travailler d'autant moins, c'est presque la même chose.

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire que vous proposez d'aller en raison composée de la directe du travail et de l'inverse du temps; tant mieux. Et le doigté?

LE DISCIPLE.

Le doigté des gammes de vingt-quatre modulations, de la main droite, de la main gauche, je conçois que c'est une affaire, et même une affaire qui ne se fera pas.

LE MAÎTRE.

La raison?

LE DISCIPLE.

C'est que si je vous les demande, je ne les aurai pas, et que je ne les aurai pas davantage si je ne vous les demande pas. On ne sait comment faire pour obtenir quelque chose de vous. On s'y prend toujours trop tôt ou trop tard.

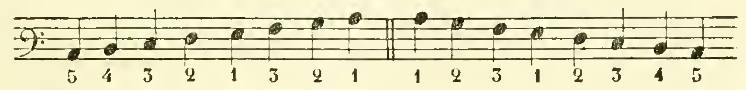
LE MAÎTRE.

Modérez-vous, je vais vous les écrire à l'instant; je débuterai par les gammes de l'octave d'*ut*, et je continuerai par quintes.

Gamme en majeur d'*ut*, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur d'*ut*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur d'*ut*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur d'*ut*, doigtée pour la main gauche.



Voyez, lisez, exécutez.

LE DISCIPLE.

Tout de suite, et sans difficulté. Pour la main droite, clef d'*ut* sur la première ligne, clef du second dessus, et les notes des cinq lignes, *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *ré*.

Pour la main gauche, clef de *fa* sur la troisième ligne, clef de basse-taille, et les notes des cinq lignes, *si*, *ré*, *fa*, *la*, *ut*.

Pour la mesure, il n'y a pas à s'y tromper, ce sont toutes noires; mais après la clef, point de signe qui m'indique si c'est à deux, à trois ou à quatre temps.

Quant aux chiffres écrits au-dessous des notes, c'est le doigté.

LE MAÎTRE.

Le chiffre 1 marque le pouce et le chiffre 5 le petit doigt. Je n'ai point déterminé de mesure; allez seulement avec retenue et égalité, et je serai content.

LE DISCIPLE.

Occupons-nous de ces gammes... La main droite, le pouce sur l'*ut* du milieu du clavier; car c'est l'*ut* de la clef... La main gauche, le petit doigt sur le deuxième *ut* du clavier, et le *fa* de la clef tombera sur le troisième *fa*... Je vais bien; votre visage riant me le dit... Mais pourquoi les signes et les clefs de la musique vocale employés à de la musique instrumentale, à la leçon d'un instrument qui a une étendue de trente-six notes, dont dix-huit pour chaque main? Il me semble que ces dix-huit notes exigeaient neuf lignes.

LE MAÎTRE.

J'en conviens; mais vous avez voulu chanter; vous avez voulu jouer; vous avez crié comme un enfant, après un air; vous n'avez eu ni cesse ni repos que je ne vous eusse doigté des gammes. Je me suis tant hâté, que je n'ai pu penser à tout. Il faut, pour le moment, que vous vous en teniez à la clef du premier et du second dessus pour la main droite; pour la gauche, dans la suite, j'userai de la clef de *fa* sur la quatrième ligne...

LE DISCIPLE.

Clef et ligne de la basse.

LE MAÎTRE.

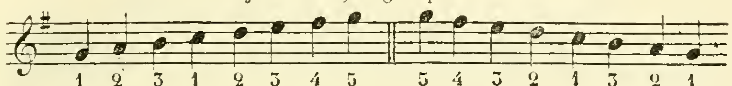
Et s'il se rencontre des notes plus graves ou plus aiguës que celles des cinq lignes, je les porterai sur d'autres lignes au-dessus et au-dessous de celles-ci. Passons aux gammes en *sol*.

LE DISCIPLE.

Un dièse à la clef et sur le *fa*, pour le majeur; deux bémols pour le mineur, l'un sur le *si*, l'autre sur le *mi*.

LE MAÎTRE.

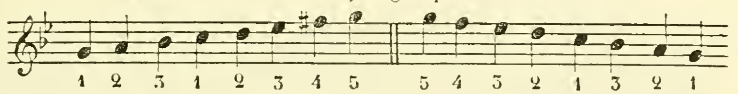
Gamme en majeur de *sol*, doigtée pour la main droite



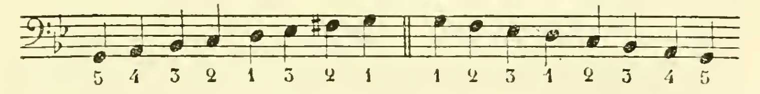
Gamme en majeur de *sol*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *sol*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *sol*, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

Qu'est-ce que ces deux barres qui séparent la gamme qui monte de la gamme qui descend? Et ces notes? aux unes pourquoi la tête en haut, aux autres la queue?

LE MAÎTRE.

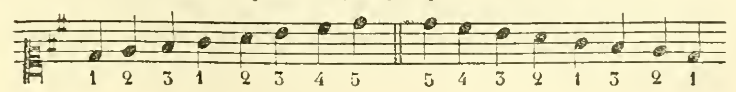
Les deux barres, vous l'avez dit, ne servent qu'a séparer les gammes. Quant aux notes dont les têtes et les queues sont tournées tantôt en haut, tantôt en bas, ce n'est que pour la netteté de l'écriture. Gammes en *ré*.

LE DISCIPLE.

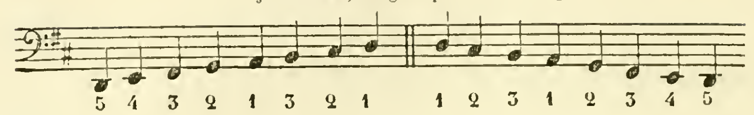
En majeur de *ré*, deux dièses à la clef, l'un sur le *fa*, l'autre sur l'*ut;* en mineur, un bémol sur le *si*.

LE MAÎTRE.

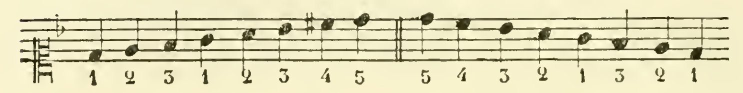
Gamme en majeur de *ré*, doigtée pour la main droite.



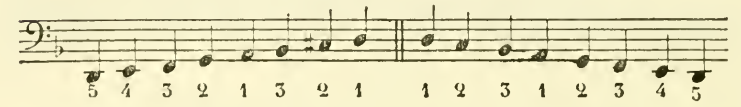
Gamme en majeur de *ré*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *ré*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *ré*, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

Je suis perdu. Je ne sais plus ce que c'est que ces deux premières notes de la première gamme, plus graves que l'étendue des cinq lignes de la basse.

LE MAÎTRE.

Si les notes montent et descendent de tierce sur les lignes, la note placée sur la ligne la plus basse étant un *sol*, descendez d'une tierce, et vous aurez *mi* sur la ligne surajoutée : ou plus brièvement, vous êtes en *ré*, donc la première note, celle que j'ai écrite au-dessous de la ligne surajoutée, est un *ré*. Vous vous effrayez beaucoup de peu de chose.

LE DISCIPLE.

C'est la tournure de mon caractère. Que voulez-vous? je suis inégal, et je ne m'en estime pas moins. Je vois qu'au-dessous du *sol* grave, il serait possible de tirer quatre autres lignes, *mi*, *ut*, *la*, *fa*. Mon embarras durera plus que ma crainte, je le prévois. Pourriez-vous me dire pourquoi, dans les gammes en mineur, ce dièse avant la septième note en montant, et point à la clef?

LE MAÎTRE.

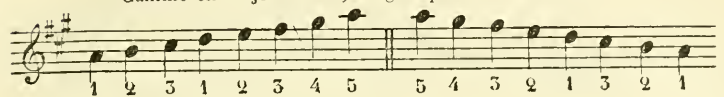
C'est qu'il est accidentel. Son effet est de corriger par la sensible l'âpreté du mineur, en montant. En descendant, je l'ai supprimé. Mis après la clef, il eût régné sur toute la gamme. Gammes en *la*.

LE DISCIPLE.

En majeur de *la*, trois dièses, *fa*, *ut*, *sol*; en mineur de *la*, ni bémol, ni dièse, excepté celui de la sensible *sol*, en montant.

LE MAÎTRE.

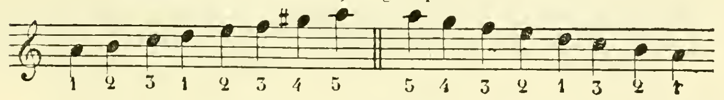
Gamme en majeur de *la*, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *la*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *la*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *la*, doigtée pour la main gauche.



N'avez-vous eu aucune peur de cette ligne surajoutée au-dessus, en majeur de *la?*

LE DISCIPLE.

Nulle... *sol*, *si*, *ré*, *fa*, *la*... c'est un *la* sur lequel on pourrait faire grimper *ut* et *mi* par deux autres lignes plus élevées. Mais pourquoi ce doigté de la main gauche au rebours du doigté de la main droite? et puis un exemple ne suffisait-il pas pour les gammes *ut*, *sol*, *ré*, *la*, où tout se ressemble?

LE MAÎTRE.

Si cette uniformité vous ennuie, consolez-vous, elle ne durera pas. Gammes en *mi*.

LE DISCIPLE.

En majeur de *mi*, quatre dièses, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*; un dièse, *fa*, en mineur de *mi*.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *mi*, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *mi*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *mi*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *mi*, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *si*.

LE DISCIPLE.

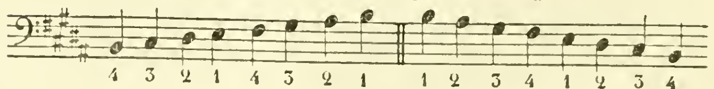
En majeur de *si*, cinq dièses, *fa, ut, sol, ré, la;* en mineur de *si*, deux dièses.

LE MAÎTRE.

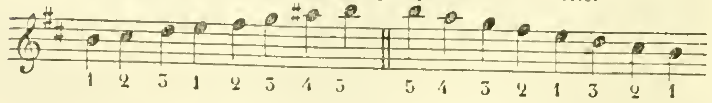
Gamme en majeur de *si*, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *si*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *si*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *si*, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

M. le doigté change à la basse, pour la main gauche, tant au majeur qu'au mineur.

LE MAÎTRE.

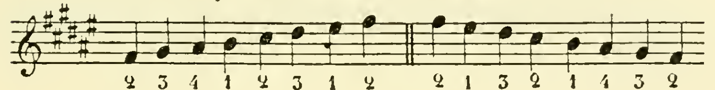
Gammes en *fa* dièse.

LE DISCIPLE.

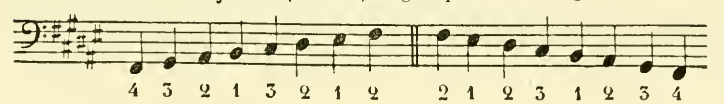
En majeur de *fa* dièse, six dièses, *fa, ut, sol, ré, la, mi*; en mineur de *fa* dièse, trois dièses.

LE MAÎTRE.

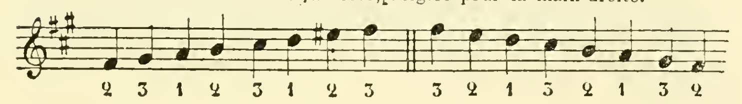
Gamme en majeur de *fa* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *fa* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *fa* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *fa* dièse, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

Le doigté change encore ici : et peut-être changera-t-il aussi en *ut* dièse où nous allons. La pratique se complique diablement.

LE MAÎTRE.

Gammes en *ut* dièse.

LE DISCIPLE.

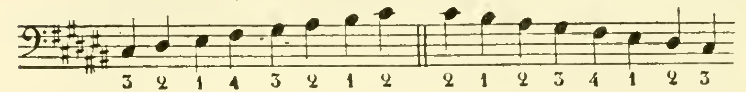
En majeur d'*ut* dièse, sept dièses, *fa, ut, sol, ré, la, mi, si*, en mineur d'*ut* dièse, quatre, *fa, ut, sol, ré*.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur d'*ut* dièse, doigtée pour la main droite.



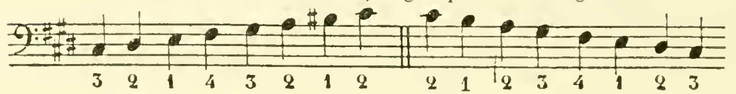
Gamme en majeur d'*ut* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur d'*ut* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur d'*ut* dièse, doigtée pour la main gauche.



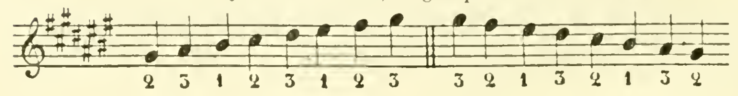
Gammes en *sol* dièse.

LE DISCIPLE.

En majeur de *sol* dièse, huit dièses, *fa, ut, sol, ré, la, mi, si; fa* double dièse. En mineur de *sol* dièse, cinq dièses, *fa, ut, sol, ré, la.*

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *sol* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *sol* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *sol* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *sol* dièse, doigtée pour la main gauche.



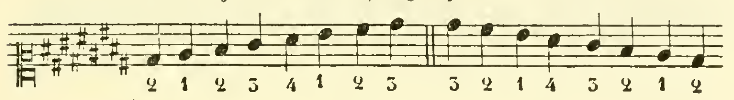
Gammes en *ré* dièse.

LE DISCIPLE.

En majeur de *ré* dièse, neuf dièses, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*; *fa* et *ut* doubles dièses; en mineur, six, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*.

LE MAÎTRE.

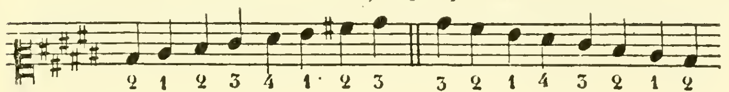
Gamme en majeur de *ré* dièse, doigtée pour la main droite.



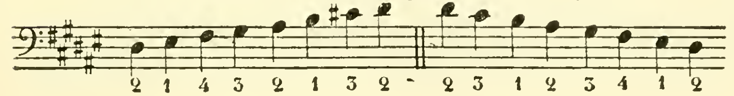
Gamme en majeur de *ré* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *ré* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *ré* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *la* dièse.

LE DISCIPLE.

En majeur de *la* dièse, dix dièses, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*; *fa* double dièse, *ut* double dièse, *sol* double dièse; en mineur de *la* dièse, sept dièses, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*.

LE MAÎTRE.

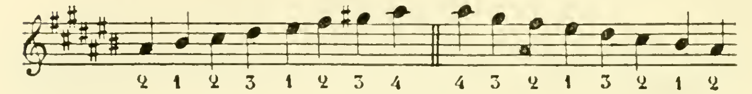
Gamme en majeur de *la* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *la* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *la* dièse, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *la* dièse, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *fa*.

LE DISCIPLE.

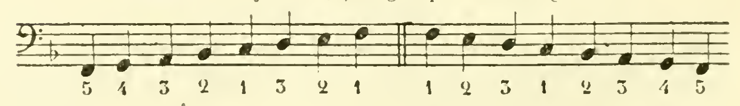
En majeur de *fa*, un bémol *si*; en mineur de *fa*, quatre bémols *si*, *mi*, *la*, *ré*.

LE MAÎTRE.

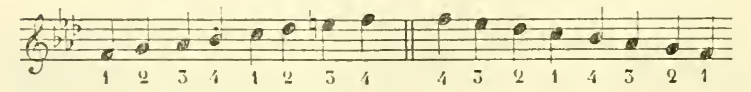
Gamme en majeur de *fa*, doigtée pour la main droite.



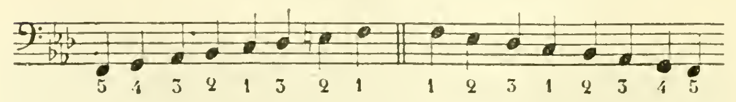
Gamme en majeur de *fa*, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *fa*, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *fa*, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *si* bémol.

LE DISCIPLE.

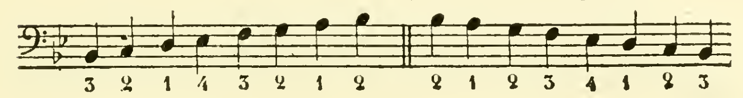
En majeur de *si* bémol, deux bémols, *si*, *mi*; en mineur de *si* bémol, cinq bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*.

LE MAÎTRE.

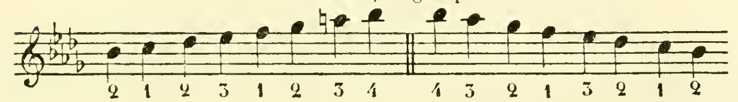
Gamme en majeur de *si* bémol, doigtée pour la main droite.



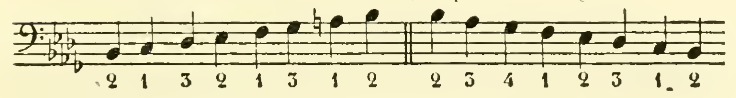
Gamme en majeur de *si* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *si* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *si* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *mi* bémol.

LE DISCIPLE.

En majeur de *mi* bémol, trois bémols, *si*, *mi*, *la*; en mineur de *mi* bémol, six bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *mi* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *mi* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *mi* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *mi* bémol, doigtée pour la main gauche.



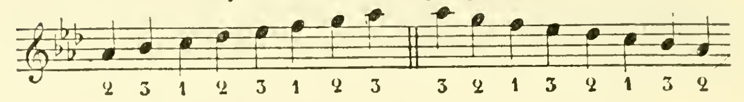
Gammes en *la* bémol.

LE DISCIPLE.

En majeur de *la* bémol, quatre bémols, *si, mi, la, ré;* en mineur de *la* bémol, sept bémols, *si, mi, la, ré, sol, ut, fa.*

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *la* bémol, doigtée pour la main droite.



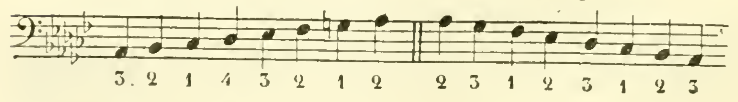
Gamme en majeur de *la* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *la* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *la* bémol, doigtée pour la main gauche.



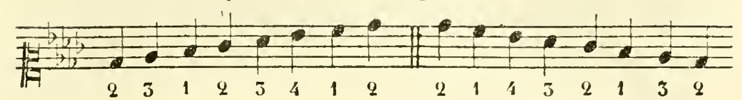
Gammes en *ré* bémol.

LE DISCIPLE.

En majeur de *ré* bémol, cinq bémols, *si, mi, la, ré, sol;* en mineur de *ré* bémol, huit bémols, *si, mi, la, ré, sol, ut, fa; si* double bémol.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *ré* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *ré* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *ré* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *ré* bémol, doigtée pour la main gauche.



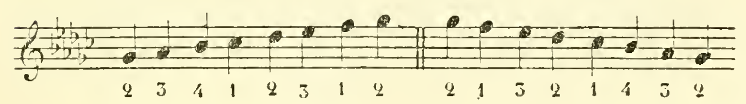
Gammes en *sol* bémol.

LE DISCIPLE.

En majeur de *sol* bémol, six bémols, *si, mi, la, ré, sol, ut*; en mineur de *sol* bémol, neuf bémols, *si, mi, la, ré, sol, ut, fa*; *si* double bémol; *mi* double bémol.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur de *sol* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en majeur de *sol* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur de *sol* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur de *sol* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gammes en *ut* bémol.

LE DISCIPLE.

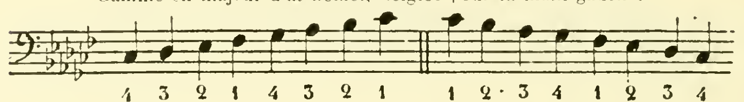
En majeur d'*ut* bémol, sept bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*; en mineur d'*ut* bémol, dix bémols, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*; *si* double bémol, *mi* double bémol, *la* double bémol.

LE MAÎTRE.

Gamme en majeur d'*ut* bémol, doigtée pour la main droite.



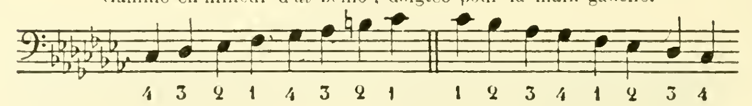
Gamme en majeur d'*ut* bémol, doigtée pour la main gauche.



Gamme en mineur d'*ut* bémol, doigtée pour la main droite.



Gamme en mineur d'*ut* bémol, doigtée pour la main gauche.



LE DISCIPLE.

Monsieur, monsieur...

LE MAÎTRE.

Qu'est-ce qu'il y a?

LE DISCIPLE.

Je crois que vous écrivez de distraction.

LE MAÎTRE.

Sur quoi le croyez-vous?

LE DISCIPLE.

Sur les doubles emplois que vous faites. Arrivé à dix bémols, rien ne vous empêche d'aller à cent, si cela vous convient.

LE MAÎTRE.

Est-ce que vous m'auriez suivi jusqu'ici?

LE DISCIPLE.

Assurément ; je me suis même occupé à vous dicter tout bas les bémols et les dièses ; et je ne vous aurais pas trompé une seule fois.

LE MAÎTRE.

Vous avez fait de vous-même ce que j'aurais dû vous prescrire.

LE DISCIPLE.

Et j'ai remarqué que vous avez écrit les gammes d'*ut* bémol, de *la* dièse, de *ré* dièse, de *sol* dièse ; et il m'a semblé que c'était peine perdue.

LE MAÎTRE.

Pourquoi ?

LE DISCIPLE.

C'est que je ne passerai jamais par *la*. Le plus court est d'aller par *si*, *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol.

LE MAÎTRE.

J'approuve ce chemin ; mais ces gammes qui vous ont paru superflues, ne vous ont-elles rien présenté de nouveau?

LE DISCIPLE.

Peu de chose... Seulement, j'ai vu un bécarre devant la septième note en mineur.

LE MAÎTRE.

Vous savez que le bécarre supprime le dièse ou le bémol. S'il arrive donc que la note qu'il précède soit affectée ou d'un double dièse ou d'un double bémol, ce signe n'en laissera subsister qu'un.

LE DISCIPLE.

Dans cette éternelle suite de gammes, n'avez-vous pas abandonné l'ordre que vous vous étiez proposé de suivre? ne deviez-vous pas aller de quinte en quinte, en partant d'*ut*; pourquoi n'en avez-vous rien fait?

LE MAÎTRE.

J'ai voulu épuiser les bémols, après avoir épuisé les dièses. Croyez-moi, ne dédaignez pas ces gammes. Vous les avez sous vos yeux ; exercez-les beaucoup ; ce travail fixera dans votre

mémoire le nombre de dièses et de bémols qui appartiennent à chaque modulation, vous familiarisera avec le clavier, déliera vos doigts, vous donnera le doigté, et vous disposera à des progrès rapides et faciles. Je ne cherche point à gagner du temps et à vous amuser. Si vous pouviez savoir aujourd'hui tout ce qu'il me reste à vous apprendre, demain vous n'auriez point de leçon. Je vais à présent vous enchaîner les modulations relatives.

LE DISCIPLE.

Tous les jours nous avançons d'un pas.

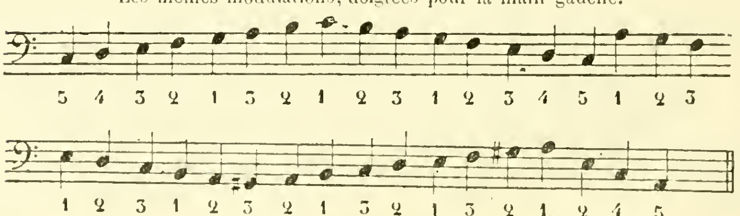
LE MAÎTRE.

Et c'est ainsi qu'on finit la route la plus longue, sans se fatiguer.

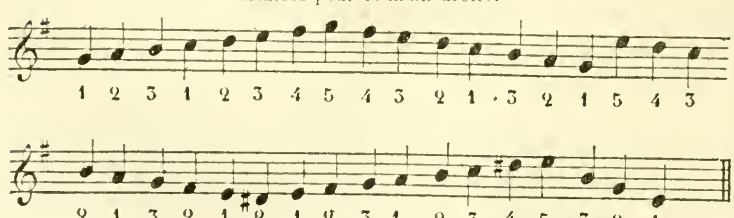
Modulations relatives, majeure d'*ut* et mineure de *la*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



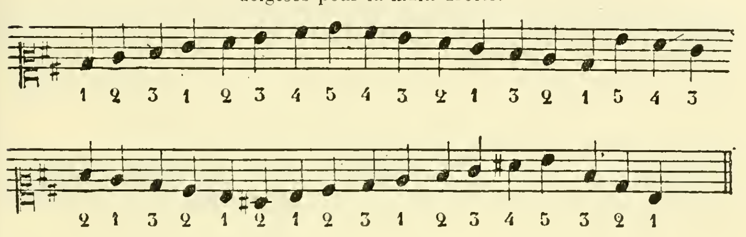
Modulations relatives d'un dièse, majeure de *sol* et mineure de *mi*, doigtées pour la main droite.



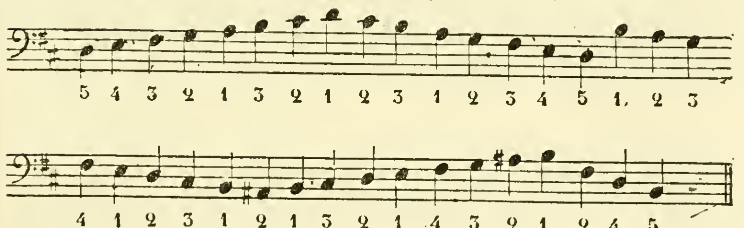
Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



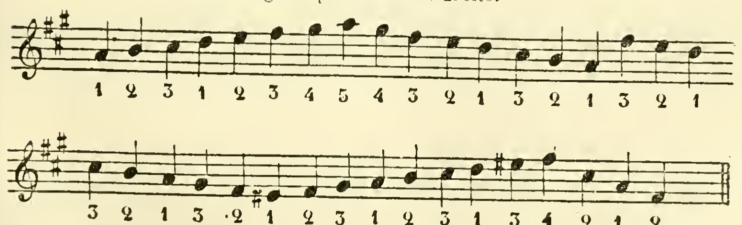
Modulations relatives de deux dièses, majeure de *ré* et mineure de *si*, doigtées pour la main droite.



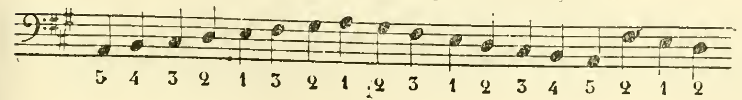
Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.

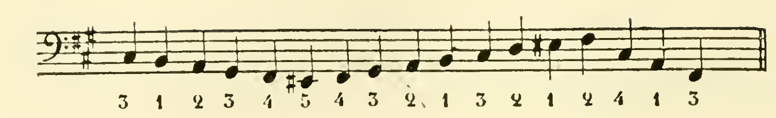


Modulations relatives de trois dièses, majeure de *la* et mineure de *fa* dièse, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.

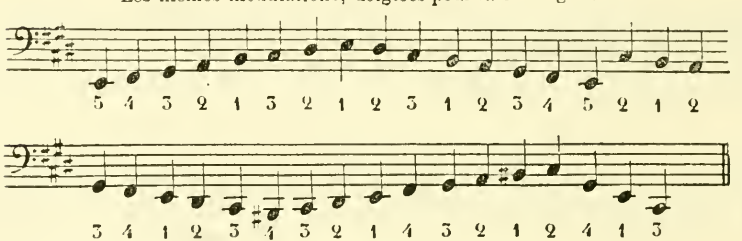




Modulations relatives de quatre dièses, majeure de *mi* et mineure d'*ut* dièse, doigtées pour la main droite.



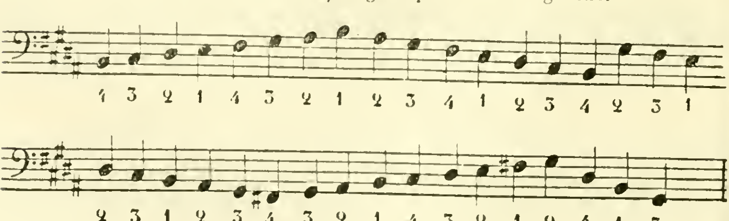
Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



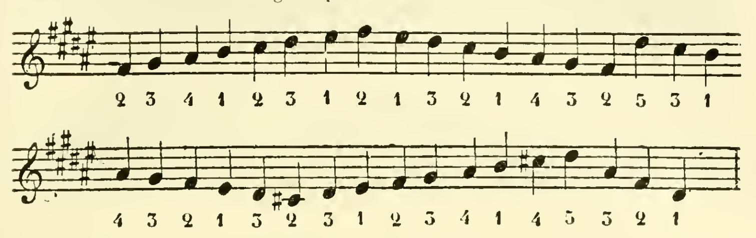
Modulations relatives de cinq dièses, majeure de *si* et mineure de *sol* dièse, doigtées pour la main droite.



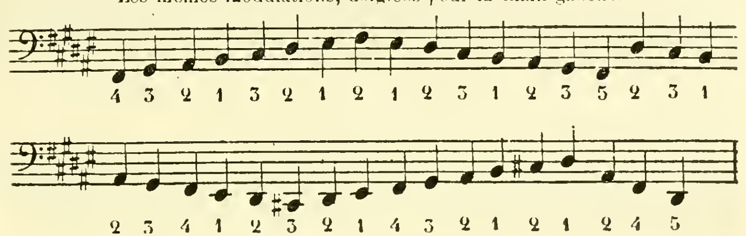
Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de six dièses, majeure de *fa* dièse et mineure de *ré* dièse, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



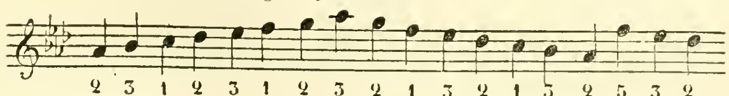
Modulations relatives de cinq bémols, majeure de *ré* bémol et mineure de *si* bémol, doigtées pour la main droite.

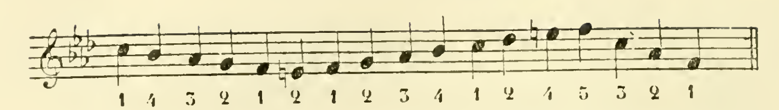


Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.

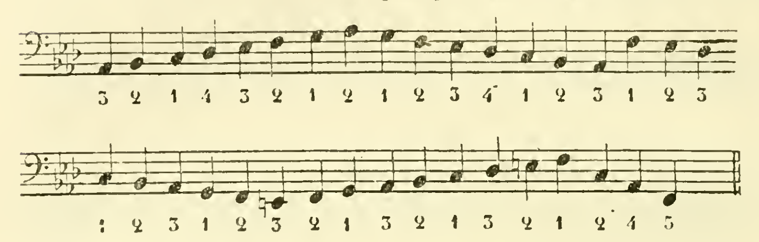


Modulations relatives de quatre bémols, majeur de *la* bémol et mineure de *fa*, doigtées pour la main droite.

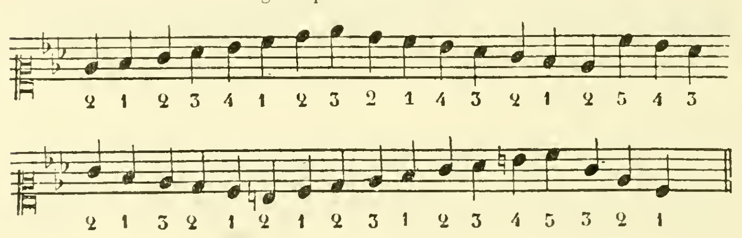




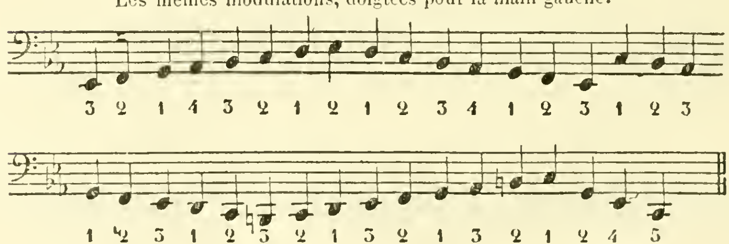
Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de trois bémols, majeure de *mi* bémol et mineure d'*ut*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de deux bémols, majeure de *si* bémol et mineure de *sol*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives d'un bémol, majeure de *fa* et mineure de *ré*, doigtées pour la main droite.



Les mêmes modulations, doigtées pour la main gauche.



J'ai des égards ; je m'arrête où commenceraient les octaves qui vous déplaisent. Examinez celles-ci, et voyez s'il n'y a rien qui soit matière à question.

LE DISCIPLE.

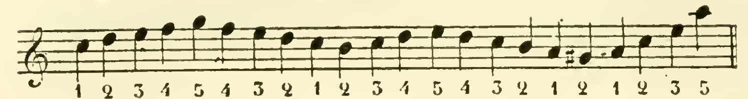
Non, rien... ce dièse est accidentel ; ce bécarre contremarque la septième en mineur... Vous débutez par le majeur, vous finissez par le relatif mineur... L'exécution de ces gammes ne me paraît pas même difficile... Permettez que j'essaye... cela vise à du chant.

LE MAÎTRE.

Ne négligez pas les gammes qui précèdent ces petits enchaînements de modulations relatives que je vais vous écrire sous

une autre forme, allant seulement à la quinte du majeur et du mineur ; et continuant par quarte, marche qui produira tout de suite les bémols, et qui rompra un peu la monotonie de ce détail.

Modulations relatives naturelles, doigtées pour la main droite.



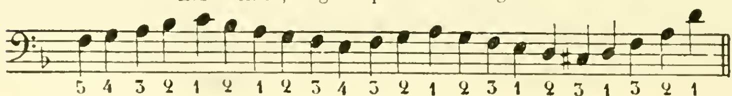
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



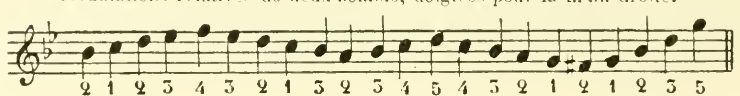
Modulations relatives d'un bémol, doigtées pour la main droite.



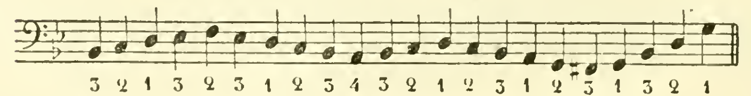
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de deux bémols, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



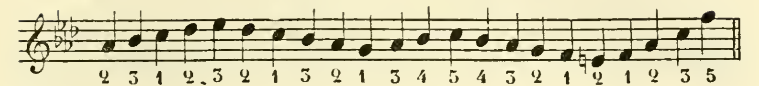
Modulations relatives de trois bémols, doigtées pour la main droite.



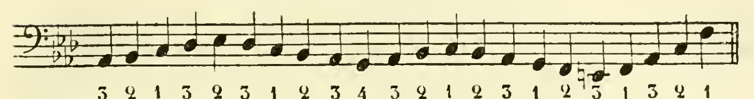
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



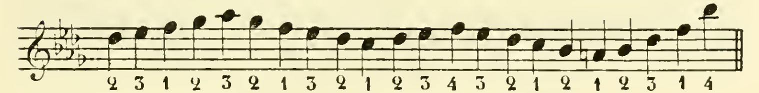
Modulations relatives de quatre bémols, doigtées pour la main droite.



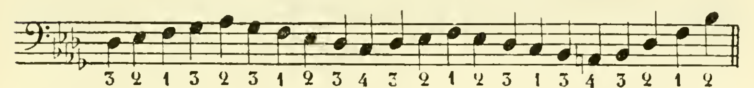
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



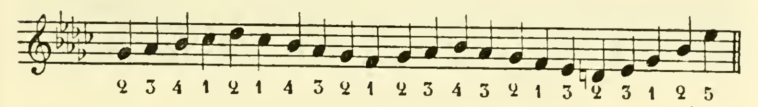
Modulations relatives de cinq bémols, doigtées pour la main droite.



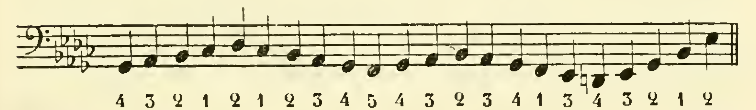
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



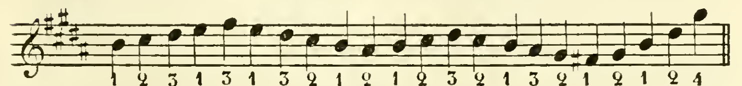
Modulations relatives de six bémols, doigtées pour la main droite.



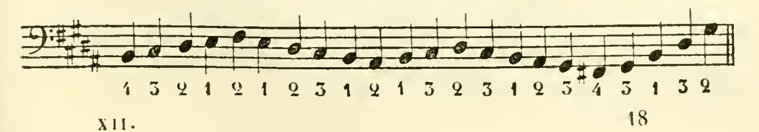
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



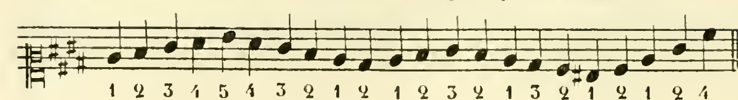
Modulations relatives de cinq dièses, doigtées pour la main droite.



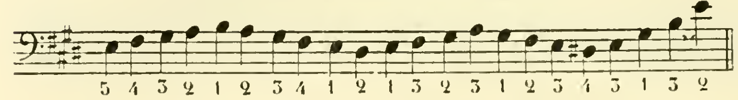
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de quatre dièses, doigtées pour la main droite.



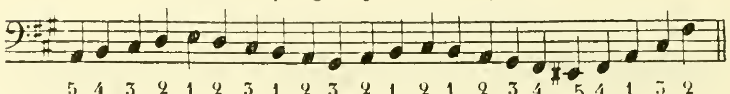
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives de trois dièses, doigtées pour la main droite.



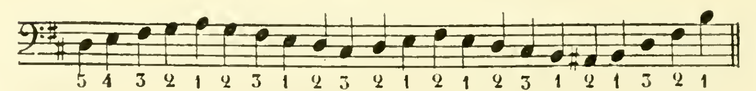
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



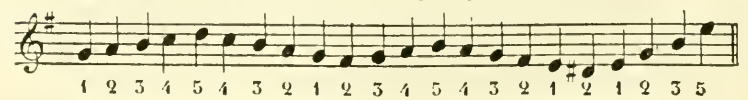
Modulations relatives de deux dièses, doigtées pour la main droite.



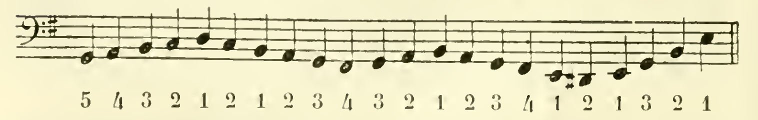
Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Modulations relatives d'un dièse, doigtées pour la main droite.



Les mêmes, doigtées pour la main gauche.



Écoutez. Je vais vous jouer ces dernières modulations relatives... que vous ensemble?

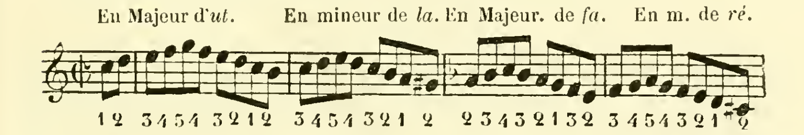
LE DISCIPLE.

Cela dit quelque chose; mais ces exemples sont et plus courts et plus aisés que les précédents. Je voudrais montrer un peu plus d'habileté. J'aime le savant.

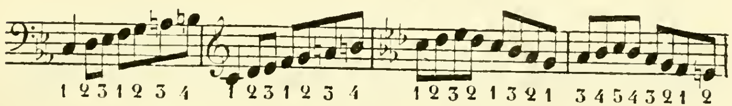
LE MAÎTRE.

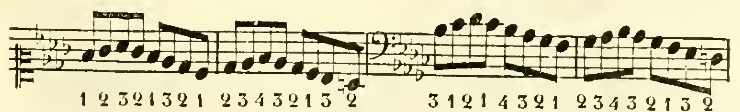
Ou ce qui en a l'air, à la bonne heure; quoique la parade ne soit pas de mon goût, je vais vous satisfaire par une roulade qui enchaînera les modulations relatives, et qui, exécutée lestement tant de la main droite que de la main gauche, en imposera. Vous aurez parcouru toutes les modulations; et pour achever d'éblouir, nous donnerons à cela une mesure.

Enchaînement de modulations relatives, par quarte, doigtées pour la main droite.





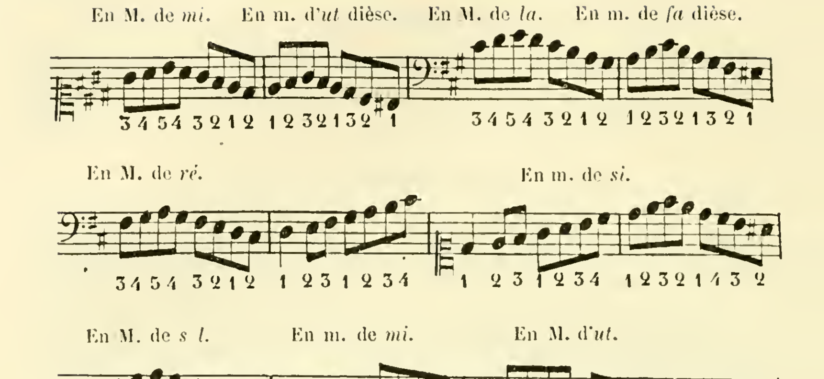




En M. de *si*.

En m. de *sol* dièse.

3 1 2 1 3 2 1 2 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 2 1 3 2 1



LE DISCIPLE.

Je vois que la roulade est finie, par le signe placé après la ronde *ut*, et par l'éclipse totale de dièses ; mais ces clefs de la main droite, de la main gauche jetées pêle-mêle, qu'est-ce que cela signifie?

LE MAÎTRE.

Le mélange des clefs était nécessaire ; si je n'en avais employé qu'une, il eût fallu monter au-dessus de la dernière ligne et descendre au-dessous de la première, au moins d'une demie douzaine d'autres lignes, et la lecture serait devenue difficile. Si la main droite empiète par-ci par-là sur le domaine de la gauche ; cela est bien réciproque. Ces perpendiculaires si souvent répétées séparent les mesures ; les notes renfermées entre deux de ces barres font une mesure ; toutes les mesures sont complètes, excepté la première ; car on peut commencer un chant en levant, ou par une portion de mesure, dont la dernière est le complément.

LE DISCIPLE.

J'entends. Le signe qui suit la clef me dit que la mesure est à deux temps. La roulade commence par un quart de mesure ; chaque temps a quatre croches ou la valeur d'une blanche ; et le mouvement est... Je n'en sais rien... Est-ce adagio, andante, allegro, presto?

LE MAÎTRE.

Ce sera prestissimo, si vous voulez ou si vous pouvez ; mon

avis, à moi, est que ce soit d'abord largo, adagio, andante, afin d'aller d'un mouvement égal et prendre l'habitude de jouer rondement, qualité essentielle qui n'est si rare que parce qu'on a commencé par jouer trop vite.

LE DISCIPLE.

Comme mes doigts sont déjà dégourdis, je vais essayer allegro.

LE MAÎTRE.

Est-ce que vous savez ce que c'est qu'allegro? Je ne croyais pas la durée des mouvements déjà fixée dans votre tête.

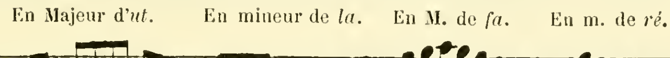
LE DISCIPLE.

Point de dispute ; ce que je crois allegro...

LE MAÎTRE.

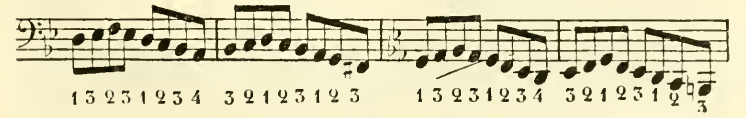
Moins vite... vous barbouillez... si vous n'y prenez garde, vous vous accoutumerez à barbouiller... Sâgement, clairement, nettement, lentement, lentement... comme cela... fort bien... mais afin que la main gauche ne chôme pas, tandis que la droite s'exerce, je vais vous écrire le même enchaînement de modulations relatives pour la gauche.

Enchaînement de modulations relatives, par quarte, doigtées pour la main gauche.





En M. de *si* bémol. En m. de *sol*. En M. de *mi* bémol. En m. d'*ut*.



En M. de *la* bémol. En m. de *fa*.

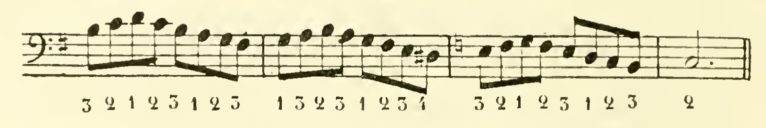












Voilà du travail pour la main gauche.

LE DISCIPLE.

Vous m'avez arrêté dans le plus beau chemin. Je tenais la première roulade presque jusqu'aux dièses. Allez votre train, et laissez-moi aller le mien.

LE MAÎTRE.

Voilà une ferveur, mais une si admirable ferveur, que je souhaite plus que je n'espère qu'elle dure.

LE DISCIPLE.

Elle durera.

LE MAÎTRE.

Tant mieux... tandis que vous étudiez, je continue à vous tailler de la besogne... Autre roulade.

LE DISCIPLE.

Faites-en deux... dans un instant, je suis quitte des précédentes. A quoi pensez-vous?

LE MAÎTRE.

A vous arranger les mêmes modulations relatives, mais enchaînées par quinte, afin de produire d'abord les dièses.

LE DISCIPLE.

Souvenez-vous que j'ai deux mains.

LE MAÎTRE.

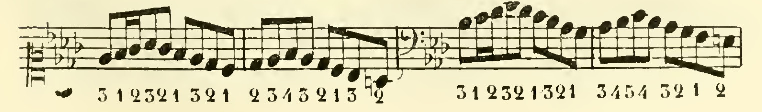
Enchaînement de modulations relatives, par quinte, doigtées pour la main droite.



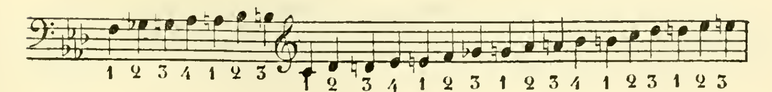
En M. de *si*. En m. de *sol* dièse. En M. de *fa* dièse. En m. de *ré* dièse.



En M. de *ré* bémol. En m. de *si* bémol. En M. de *la* bémol. En m. de *fa*.



Passage chromatique.

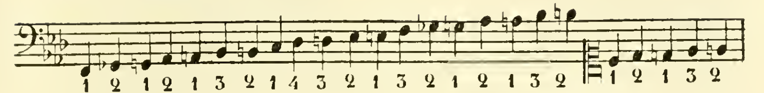




Et d'un ; passons à l'autre.

Enchaînement de modulations relatives, par quinte, doigtées pour la main gauche.

Passage chromatique.



En M. de *mi* bémol. En m. d'*ut*. En M. de *si* bémol. En m. de *sol*.



En M. de *fa*. En m. de *ré*. En M. d'*ut*.



Voilà ma tâche faite, et la vôtre préparée.

LE DISCIPLE.

Il a raison... oui, c'est ainsi...

LE MAÎTRE.

Je vous l'ai dit, et je vous le répéterai souvent encore, il faut d'abord faire mal, pour faire bien.

LE DISCIPLE.

Je le tiens à la fin, ce maudit passage de six bémols... oui, c'est cela! A celui de sept... Point. Il a mieux aimé écrire cinq dièses... Vous vous levez; vous me quittez dans un moment brillant... Savez-vous qu'il faut aux hommes un approbateur?

LE MAÎTRE.

Demain, je suis aux ordres de votre vanité. L'heure me presse; tandis que je chercherai ma canne et mon chapeau, jetez un coup d'œil sur ces dernières roulades; voyez s'il n'y a rien qui vous soit étranger, et vous reprendrez ensuite.

LE DISCIPLE.

Enchaînement de modulations par quinte... c'est l'inverse de ce que j'étudie... Qu'est-ce que c'est que ces petites notes?

LE MAÎTRE.

Un passage chromatique non mesuré; il m'a servi à remonter le clavier de deux octaves. Vous vous en tirerez comme vous pourrez; le point important pour cette fois et pour toutes les

autres, c'est de faire les notes bien égales, quels que soient le mouvement et la mesure que vous choisissiez.

LE DISCIPLE.

Qui est-ce qui vient m'interrompre... Ah! c'est une invitation d'aller passer quelques jours à la campagne... Dites que je ne saurais... J'aime mieux rester... Trois jours!... Au bout de trois jours, j'aurai tout désappris.

LE MAÎTRE.

N'y aurait-il pas un clavecin à cette campagne?

LE DISCIPLE.

Oui, mauvais, désaccordé ; et je n'en perdrai pas moins trois leçons... Dites que je ne saurais.

LE MAÎTRE.

Si pendant ces trois jours vous vous exerciez au point d'exécuter un peu couramment ce que je vous laisse, je serais content, et vous auriez raison de l'être.

LE DISCIPLE.

J'irai donc... Mais priez votre maître de ma part de faire accorder le clavecin, entendez-vous?... Non, non; ne lui dites rien... Il vaut mieux que j'écrive; c'est le plus sûr... Il n'aurait qu'à oublier ma commission ou la faire de travers, comme c'est leur usage, il y aurait de quoi me désespérer.

LE MAÎTRE.

Il fait beau. Amusez-vous bien. Fatiguez le plus que vous pourrez vos pieds et vos mains. Promenez-vous beaucoup, et jouez d'autant.

LE DISCIPLE.

C'est mon projet.

LE MAÎTRE.

Après les fêtes.

LE DISCIPLE.

Après les fêtes.

FIN DU TROISIÈME DIALOGUE ET DE LA TROISIÈME LEÇON.

QUATRIÈME DIALOGUE

ET

QUATRIÈME LEÇON.

LE MAITRE, LE DISCIPLE ET LE PHILOSOPHE.

LE MAÎTRE.

Hé bien, comment vous trouvez-vous de votre campagne?

LE DISCIPLE.

A merveille. Liberté, gaieté, bonnes gens, bon vin, jolies femmes, et belles promenades.

LE MAÎTRE.

Et par conséquent, nos gammes et nos modulations relatives bien oubliées.

LE DISCIPLE.

Vous vous trompez.

LE MAÎTRE.

Tant pis pour vous. Nous sommes donc fort habile?

LE DISCIPLE.

Les mains vont assez bien ; mais la tête va mal.

LE MAÎTRE.

Qu'est-il arrivé à cette chère tête? En effet vous paraissez triste.

LE DISCIPLE.

C'est que je le suis ; mais laissons cela, et parlons d'autre chose. J'exécute la première roulade presque allegro de la main droite ; pour la gauche...

LE MAÎTRE.

Un peu andante. Faites-moi entendre cela ?

LE DISCIPLE.

Volontiers. Je ne regarde pas le livre.

LE MAÎTRE.

Mais vous regardez le clavier, ce qui est pis... Bravo... Un peu trop vite. Ne vous pressez pas... Encore une fois, allez lentement, sans quoi vous n'irez jamais également.

LE DISCIPLE.

Je fais mieux quand je suis seul, parce que j'ai moins de prétention. Hier, je jouai cinq à six fois de suite la bonne partie des leçons précédentes devant un ami, et je jouai à ravir... Tenez, le voilà qui entre; vous lui demanderez.

LE PHILOSOPHE.

Il est vrai... Mais le voyage va diablement retarder vos progrès. Quand partez-vous ?

LE DISCIPLE.

Ce soir, et je m'en vais peut-être pour six mois. C'est une sœur que je n'ai pas vue depuis longtemps, qui habite une province éloignée, et qui s'avise de se marier à quarante ans. Qui sait quand je pourrai me tirer de là ? Cela me contriste plus que vous ne sauriez croire.

LE MAÎTRE.

Vous êtes bien singulier, si une noce ne vous amuse pas plus que des leçons de clavecin.

LE DISCIPLE.

Je déteste les noces, et j'ai pour la musique un attrait, mais un attrait !... C'est un charme, mais un charme !...

LE PHILOSOPHE.

Qu'on ne peut rendre; tant la langue est indigente dans les grandes passions !

LE DISCIPLE.

Pauvre clavecin ! que vas-tu devenir ?... Vous riez... Mon ami, voyez-vous cet homme-là avec son air ironique; personne n'entend mieux la théorie de la musique; il joue du clavecin comme un ange; deux mois d'exercice le mettraient sur la ligne des virtuoses; eh bien, il n'en veut rien faire. Y comprenez-vous quelque chose ?

LE PHILOSOPHE.

Sans doute. C'est que l'enthousiasme que vous avez pour la musique, il l'a pour un autre objet.

LE MAÎTRE.

Il est vrai.

LE DISCIPLE.

Mais on n'en vient pas où il en est sans avoir beaucoup réfléchi, beaucoup travaillé. Comment donne-t-on tant de temps et de soins à un art qu'on n'aime pas?

LE MAÎTRE.

Et qui vous a dit que je ne l'aimais pas? A la vérité, je n'en suis pas fou.

LE DISCIPLE.

On ne l'aime pas, quand on n'en est pas fou.

LE MAÎTRE.

Mais en revanche, je le suis de géographie, d'histoire, de mathématiques.

LE DISCIPLE.

Écoutez-moi donc, philosophe... Comme je vais!... Quel regret de s'arrêter en si beau chemin!... Maudits soient les mariages!

LE PHILOSOPHE.

Bizarres.

LE DISCIPLE.

Non, tous.

LE PHILOSOPHE.

Il est certain que vos progrès n'ont nulle proportion avec le peu de temps que vous avez donné à cette étude... C'est qu'indépendamment de votre goût et de vos dispositions naturelles, la méthode de monsieur est excellente.

LE DISCIPLE.

Merveilleuse.

LE PHILOSOPHE.

Monsieur, vous allez perdre un élève; je vous en offre un autre, si cela vous convient.

LE MAÎTRE.

Vous, monsieur, peut-être?

LE PHILOSOPHE.

Non; mais ma fille. Elle se tire passablement d'Honavre, d'Eckart, de Schobert, de Wagenseil, et des autres; mais je la crois tout à fait neuve dans la théorie.

LE MAÎTRE.

La fille de monsieur... d'un homme aussi distingué ! Quel honneur pour un maître dont les succès répondraient au nom du père et aux talents de l'enfant.

LE PHILOSOPHE.

Elle conçoit facilement.

LE MAÎTRE.

Elle en sait peut-être plus que moi.

LE PHILOSOPHE.

Rassurez-vous... Autrefois j'ai été tenté d'apprendre l'harmonie. J'ai connu Rameau; j'ai parcouru ses ouvrages; et je suis resté convaincu que les vrais éléments étaient encore à faire... Ces notions préliminaires qui remplissent vos premières leçons, ma fille les ignore... Quant à son jeu, si vous acceptiez mon souper, ce soir vous en jugeriez.

LE DISCIPLE.

Tout cela peut s'arranger. Nous dînerons ensemble. Monsieur nous parlera musique; nous le rembourserons en politique. morale, poésie; vous m'étourdirez un peu l'un et l'autre sur la peine que je souffre à vous quitter, et à six heures, je vous fais mes adieux... Philosophe, allons; point de refus, point de mauvaises défaites. Nous vous tenons, et possession vaut titre.

LE PHILOSOPHE.

Je souscris à votre principe de droit, quoique l'usage ordinaire en soit moins honnête que licite...

LE DISCIPLE.

Et vous ?

LE MAÎTRE.

Moi, j'ai des huîtres et du vin blanc qui m'attendent.

LE DISCIPLE.

Vous vous moquez; est-ce que nous ne valons pas mieux que des huîtres, nous les plus graves philosophes de l'Europe? Pour du vin blanc, on peut vous en trouver de bon. Qu'en dites-vous, Philosophe?

LE PHILOSOPHE.

Une cloyère d'huîtres de Marennes!... des entretiens philosophiques!... Ma foi, au hasard de vous scandaliser... c'est une bonne chose qu'une cloyère d'huîtres.

LE MAÎTRE.

Et vous êtes d'avis qu'on tienne parole.

LE PHILOSOPHE.

Même aux huîtres.

LE MAÎTRE.

Permettez donc, monsieur, que je vous embrasse, et que je vous souhaite un bon voyage et un prompt retour.

LE DISCIPLE.

Vous, Philosophe ; vous me restez ?

LE PHILOSOPHE.

Je vous reste. (Le Philosophe et son ami dînèrent ensemble. M. B... alla à son rendez-vous, d'où il vint chez le Philosophe qui n'était pas encore rentré ; mais il trouva sa fille qui le reçut.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE ET LE PHILOSOPHE.

L'ÉLÈVE.

Monsieur, mon papa est absent.

LE MAÎTRE.

J'attendrai, si vous le permettez.

L'ÉLÈVE.

Vous pourrez attendre un peu longtemps.

LE MAÎTRE.

S'il vous plaisait de vous mettre à ce clavecin, peut-être, mademoiselle, m'apercevrais-je moins de l'absence de M. votre père ?

L'ÉLÈVE.

Avec plaisir, monsieur, si cela peut vous désennuyer ; mais je vous préviens que je ne suis pas très-forte. Mon papa m'aime ; et il parle souvent de moi, non comme je suis, mais comme il me voudrait. Les talents ne sont pas héréditaires. Mais, monsieur, par hasard seriez-vous M. B... ?

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle.

L'ÉLÈVE.

J'en suis fort aise. Rien de moins indulgent que les ignorants.

LE MAÎTRE.

Et pourquoi, s'il vous plaît ?

L'ÉLÈVE.

C'est qu'ils n'ont aucune idée des difficultés.

LE MAÎTRE.

Et moins encore de la perfection. On les contente à si peu de frais.

L'ÉLÈVE.

Cela se peut ; mais ils louent et reprennent à tort et à travers ; et ils offensent également et par leur éloge et par leur critique ; inconvénient que je n'encourrrai point avec vous. Mon clavecin est bon ; j'ai de l'excellente musique ; il ne me manque que des doigts dociles. (Elle joue).

LE MAÎTRE.

Ces doigts-là en valent bien d'autres... La pièce est belle, et à peu près jouée.

L'ÉLÈVE.

Je ne débute pas avec vous par ce que je fais de plus mal.

LE MAÎTRE.

Da capo... Bravo... Ce passage-là, bien, bien ; et il n'est pas trop aisé.

L'ÉLÈVE.

C'est le mérite de mon doigté.

LE MAÎTRE.

Vous connaissez l'harmonie, sans doute ; vous préludez ; vous accompagnez ?

L'ÉLÈVE.

Je ne sais ce que c'est qu'harmonie ; je ne prélude point ; j'ignore ce que c'est qu'accompagner. Tout mon savoir se réduit à ânonner, comme vous voyez, presque tous les auteurs.

LE MAÎTRE.

C'est bien quelque chose. Qui est-ce qui vous a montrée ?

L'ÉLÈVE.

Une femme charmante dans laquelle on ne sait quoi louer de préférence, l'esprit, le caractère, les mœurs ou le talent. Tenez, il faut que je vous joue une de ses pièces... Ne convenez-vous pas que sa composition a de la facilité, de l'expression, de la grâce, du chant...

LE PHILOSOPHE, en rentrant.

Ah! ah! vous voilà à l'ouvrage : j'en suis charmé : vous êtes homme de parole, et cela me convient. Asseyez-vous, monsieur, point de cérémonie; vous êtes ici chez vous, et vous m'obligerez d'agir en conséquence. Continuez : si vous le permettez, j'irai me mettre à l'aise, et puis je vous reviens. Ma fille, joue à monsieur cette pièce d'Emmanuel Bach...

L'ÉLÈVE.

Elle est très-difficile.

LE MAÎTRE.

Eh bien, vous la jouerez mal; la première chose qu'il faut que je connaisse, ce sont vos défauts. J'en ai déjà remarqué quelques-uns.

L'ÉLÈVE.

Ne vous lassez pas.

LE MAÎTRE.

Également, mademoiselle, également... Et pourquoi sauter, comme vous faites, sur votre banquette? cela est déplaisant... Bien cela, bien, très-bien... Moins d'application; moins de contention. Il faut aux choses de pur agrément, de l'aisance, de la facilité, de la grâce. L'ombre de la peine dépare le plaisir : et l'on souffre du tourment d'un virtuose...

LE PHILOSOPHE.

Vous l'avez entendue, qu'en dites-vous? Parlez-moi net, j'aime la vérité, et je l'écoute avec autant de plaisir que je la dis. Je mets beaucoup d'importance à la droiture de l'esprit, à la bonté du cœur, aux connaissances utiles; médiocrement aux talents agréables. Lorsque je trouverai mon enfant avec un bon livre à la main, jamais je ne lui dirai pourquoi n'êtes-vous pas à votre clavecin; il y a peu de grandes musiciennes, et peut-être encore moins d'excellentes mères de famille, surtout dans la capitale; et soyez persuadé que ma fille ne me sera pas moins chère, quand vous m'aurez appris qu'elle ne sait rien, et qu'elle ne saura jamais rien en musique.

LE MAÎTRE.

La pièce que Mademoiselle vient d'exécuter est belle et difficile; elle a les mains très-bien placées; il ne tiendra qu'à elle d'exceller. Sa physionomie vive annonce de la pénétration. Je ne sais si elle composera jamais; mais si elle compose, ce sera

de la musique forte; car je vois que son goût la préfère à la musique fine et délicate.

L'ÉLÈVE.

C'est peut-être que je trouve celle-ci d'une exécution plus difficile.

LE MAÎTRE.

Son intelligence, son énonciation aisée promettent beaucoup d'agrément à un maître; et il ne dépendra pas de moi qu'elle n'acquière incessamment ce qui lui manque.

LE PHILOSOPHE.

Si l'on voit tant de femmes reléguer dans le garde-meuble l'instrument sur lequel elles ont eu si longtemps les mains étant filles, c'est qu'elles n'étaient pas assez avancées; et je pense que ce qu'elles ont abandonné ne valait pas la peine d'être conservé : voici donc une question à laquelle j'espère que vous répondrez sans détour. Croyez-vous qu'en s'appliquant, ma fille puisse se mettre au-dessus de toute difficulté?

LE MAÎTRE.

Au-dessus de toute difficulté? Il n'y a peut-être personne qui en soit venu là; mais voici ce que j'ose vous assurer : c'est qu'elle resterait où elle en est, que son instrument fera l'amusement de sa vie; qu'il y a très-peu de musiciens qui lisent et exécutent avec la même promptitude qu'elle, et que moi-même...

L'ÉLÈVE.

Vous pouvez, monsieur, me faire grâce des compliments; c'est la chose dont je sais me passer le plus aisément.

LE MAÎTRE.

Vous y êtes faite.

L'ÉLÈVE.

Tout ce que je puis vous dire, c'est que je recevrai vos leçons avec le plus grand désir d'en profiter, et que si mes progrès ne répondent pas à vos soins, ce ne sera ni faute d'application, ni manque de bonne volonté. Ce que je veux, je le veux bien. Voyons, monsieur; par où commencerons-nous?

LE PHILOSOPHE.

Mon avis serait, monsieur, que vous lui écrivissiez les leçons que vous avez données à notre voyageur; elle les lirait. Je ne serais pas fâché moi-même de les lire : vous compteriez pour

rien ou peu de chose ce qu'elle sait, et elle aurait l'avantage de commencer par le commencement ; ce qui lui faciliterait extrêmement l'intelligence du reste.

LE MAÎTRE.

Je ne me refuse point à cette tâche, quoique j'en sente très-bien la difficulté. Je vais m'engager dans une étude de la musique beaucoup plus réfléchie que je ne l'ai fait jusqu'à présent ; il faudra que j'ordonne mes idées ; que je cherche un plan, une méthode ; mais ce travail que j'entreprendrai en faveur de mademoiselle, utile à moi-même, servira beaucoup aux autres élèves que j'aurai. Je rédigerai d'abord les trois premières leçons que j'ai données à votre ami : si mademoiselle y trouve des choses qui lui soient familières, elle les omettra.

LE PHILOSOPHE.

Non, non, elle n'omettra rien ; on saisit mal un tout, quand on en néglige quelques parties.

LE MAÎTRE.

Nous passerons de là aux principes de l'harmonie ; et lorsque nous aurons fini, j'espère, de mon côté, que vous ne me refuserez pas quelques-uns de ces moments dont vous êtes si prodigue envers les autres, pour revoir l'ouvrage entier.

L'ÉLÈVE.

C'est un service que vous obtiendriez de mon papa, quand il n'aurait aucunement l'avantage de vous connaître.

LE PHILOSOPHE.

Je m'y engage, et je vous remercie d'avance du moyen simple que vous m'offrez de vous marquer une petite partie de ma reconnaissance.

L'ÉLÈVE.

Il est donc convenu que monsieur écrira, que je lirai, que vous, mon papa, vous reverrez ; que je suis déjà fort habile, et que je ne tarderai pas à l'être bien davantage, et là-dessus, allons nous mettre à table, car on a servi ; d'ailleurs il ne sera pas mal que vous présentiez monsieur à maman qu'il n'a point encore vue.

LE PHILOSOPHE.

Tu as raison. Passons là dedans.

FIN DU QUATRIÈME DIALOGUE ET DE LA QUATRIÈME LEÇON.

CINQUIÈME DIALOGUE

ET

PREMIÈRE LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE ET LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE.

Je ne sais, monsieur, si vous êtes satisfait de ma fille ; mais depuis que vous lui avez remis vos premières leçons, c'est la plus belle diligence, l'application la plus suivie que je connaisse. Aujourd'hui levée entre cinq et six, elle avait deux bonnes heures d'étude avant mon réveil : gammes et roulades le matin, gammes et roulades l'après-dîner, gammes et roulades le soir. Que vous dirai-je? Sa mère, qui n'entend rien à cela et qui aimerait mieux une pièce bien jouée, en a presque pris de l'humeur.

LE MAÎTRE.

Il m'a paru que le temps avait été bien employé : mademoiselle exécute très-lestement les gammes et les enchaînements ; elle parcourt diatoniquement et chromatiquement son clavier, comme si elle n'avait jamais fait autre chose ; elle est aussi commodément en *fa* dièze qu'en *ut* naturel ; et nous allons entamer l'harmonie.

LE PHILOSOPHE.

Fort bien. Mais ne négligeons pas l'exécution et la lecture des pièces ; faisons marcher toutes les parties de l'art de front ; et puis, mon enfant, de la mesure, de la précision, du goût ; l'aplomb, entends-tu, l'aplomb. Monsieur, vous avez le tact excellent ; voulez-vous qu'elle le prenne? mettez-vous sur la banquette ; jouez, et qu'elle vous écoute.

LE MAÎTRE.

C'est mon dessein.

L'ÉLÈVE.

Quand je parle, s'il m'arrive de dire quelque chose de bien, c'est pour avoir entendu mon papa.

LE PHILOSOPHE.

Je vous laisse à votre affaire, et je vais à la mienne.

LE MAÎTRE.

Avant de nous occuper de la chose, faisons connaissance avec le mot. La succession des notes, soit du genre diatonique, soit du genre chromatique, se nomme *chant* ou *mélodie*; et l'ensemble de plusieurs sons qui s'accordent forme l'*harmonie*. Ainsi la tonique, la tierce et la quinte frappées en même temps, *ut*, *mi*, *sol*, par exemple, font une harmonie qu'on appelle *consonnante*.

L'ÉLÈVE.

Et *ré*, *fa*, *la*; *mi*, *sol*, *si*; *fa*, *la*, *ut*; *sol*, *si*, *ré*; *la*, *ut*, *mi*; *si*, *ré*, *fa*, sont autant d'harmonies consonnantes.

LE MAÎTRE.

Comment avez-vous fait pour trouver si vite des consonnances ?

L'ÉLÈVE.

J'ai pris pour modèle l'harmonie consonnante *ut*, *mi*, *sol*, qui me présente deux tierces de suite.

LE MAÎTRE.

Oui ; mais de ces deux tierces, l'une est majeure, l'autre mineure ; ainsi vous rayerez, s'il vous plaît, *si*, *ré*, *fa*, d'entre les harmonies consonnantes.

Vous connaissez les douze modulations majeures et les douze modulations mineures?

L'ÉLÈVE.

Je les connais.

LE MAÎTRE.

Prenez de chacune la tonique, la tierce et la quinte, et vous aurez les vingt-quatre harmonies consonnantes de la musique.

L'ÉLÈVE.

J'entends. Je vais les jouer ; et, pour me conformer à l'ordre que vous avez suivi dans les gammes, je commence en *ut* ; j'en fais l'harmonie consonnante en majeur et en mineur; puis je passe à la quinte *sol*.

LE MAÎTRE.

Voyons comment vous vous en tirerez.

L'ÉLÈVE.

En majeur d'*ut : ut, mi, sol* ; en mineur d'*ut : ut, mi* bémol, *sol.*
En majeur de *sol : sol, si, ré* ; en mineur de *sol : sol, si* bém., *ré.*
En maj. de *ré : ré, fa* dièse, *la* ; en mineur de *ré* : *ré, fa, la.*
En maj. de *la : la, ut* dièse, *mi* ; en mineur de *la : la, ut, mi.*
En maj. de *mi : mi, sol* dièse, *si* ; en mineur de *mi : mi, sol, si.*
En maj. de *si : si, ré* dièse, *fa* d. ; en mineur de *si : si, ré, fa* dièse.

Je vais lentement, ne vous impatientez pas.

LE MAÎTRE.

Je ne m'impatiente jamais.

L'ÉLÈVE.

Demain, cela ira tout courant.

En majeur de *fa* dièse : *fa* ♯, *la* ♯, *ut* ♯; en mineur *fa* ♯: *fa* ♯, *la* ♯, *ut* ♯. Ces deux harmonies sont presque les mêmes.

LE MAÎTRE.

C'est qu'en majeur et en mineur, la tonique et la quinte restent ; et comme elles rentrent toutes deux dans l'harmonie consonnante, les deux tiers de l'harmonie consonnante sont les mêmes de part et d'autre. Continuez.

L'ÉLÈVE.

La quinte de *fa* dièse est *ut* dièse. Je prendrai, si vous le permettez, cet *ut* dièse pour *ré* bémol, et je dirai :

En majeur de *ré* bémol : *ré* ♭, *fa, la* ♭ ; en mineur de *ré* ♭ : *ré* ♭, *fa* ♭, *la* ♭.

LE MAÎTRE.

Et en mineur de *ré* bémol, combien aurez-vous de bémols?

L'ÉLÈVE.

J'en aurai... J'en aurai huit.

LE MAÎTRE.

Et qu'aurez-vous gagné à changer votre tonique *ut* dièse en *ré* bémol? Rien. Croyez-moi ; pour éviter les huit bémols du mineur de *ré* bémol, gardez votre tonique *ut* dièse.

L'ÉLÈVE.

Soit. En majeur d'*ut* ♯: *ut* ♯, *mi* ♯, *sol* ♯; en mineur d'*ut* ♯: *ut* ♯, *mi, sol* ♯. Ce sont les mêmes touches. La quinte d'*ut* dièse est *sol* dièse; afin d'éviter les huit dièses de *sol* dièse, pour

l'octave suivante, je métamorphose *sol* dièse en *la* bémol ; et les harmonies consonnantes seront :

En maj. de *la* bém.: *la*♭, *ut*, *mi*♭; en mineur de *la*♭: *la*♭, *ut*♭, *mi*♭.
En maj. de *mi*: *mi*♭, *sol*, *si*♭; en mineur de *mi*♭: *mi*♭, *sol*♭, *si*♭.
En maj. de *si* bém.: *si*♭, *ré*, *fa*; en min. de *si* bém.: *si*♭, *ré*♭, *fa*.
En majeur de *fa*: *fa*, *la*, *ut*; en mineur de *fa*: *fa*, *la*♭, *ut*.

Et la quinte de *fa* étant *ut*, me voilà revenue où j'ai commencé. J'étudierai bien ces vingt-quatre harmonies consonnantes ; vous en serez émerveillé. Cela ira d'un leste ! vous verrez ; si mon tâtonnement vous ennuie, soyez sûr qu'il ne vous ennuiera pas seul.

LE MAÎTRE.

Lorsque ces harmonies seront bien suivies, bien de mesure, et sans sauts, comptez qu'elles ne vous déplairont pas.

L'ÉLÈVE.

Qu'est-ce à dire, sans sauts?

LE MAÎTRE.

Vous faites en majeur d'*ut* : *ut*, *mi*, *sol*; en mineur, *ut*, *mi* bémol, *sol*; ensuite pour aller à l'harmonie, *sol*, *si*, *ré*, vous déplacez la main ; cela choque l'œil et l'oreille.

L'ÉLÈVE.

Et comment éviter ce défaut?

LE MAÎTRE.

Le voici. En majeur d'*ut*, par exemple, l'harmonie consonnante est *ut*, *mi*, *sol* ; mais cette harmonie n'exige pas la soumission à l'ordre de tonique, tierce et quinte; pourvu que les trois sons soient faits, il n'importe de frapper *ut*, *mi*, *sol*; *mi*, *sol*, *ut* ; *sol*, *ut*, *mi* ; pareillement en majeur de *sol*, les trois sons et les trois positions sont *sol*, *si*, *ré* ; *si*, *ré*, *sol* ; *ré*, *sol*, *si*, et toutes rendront également bien l'harmonie consonnante : de quoi s'agit-il donc? C'est, en passant d'une harmonie consonnante à une autre, d'ordonner la position de la seconde harmonie sur la première de manière à rapprocher les sons. Ainsi, recommencez vos harmonies, suivant le même ordre des modulations, *ut*, *mi*, *sol* : *ut*, *mi* bémol, *sol*... Attendez, à présent... au lieu d'aller en *sol*, par *sol*, *si*, *ré*, allez-y par *si*, *ré*, *sol*... Fort bien... Sentez l'effet.

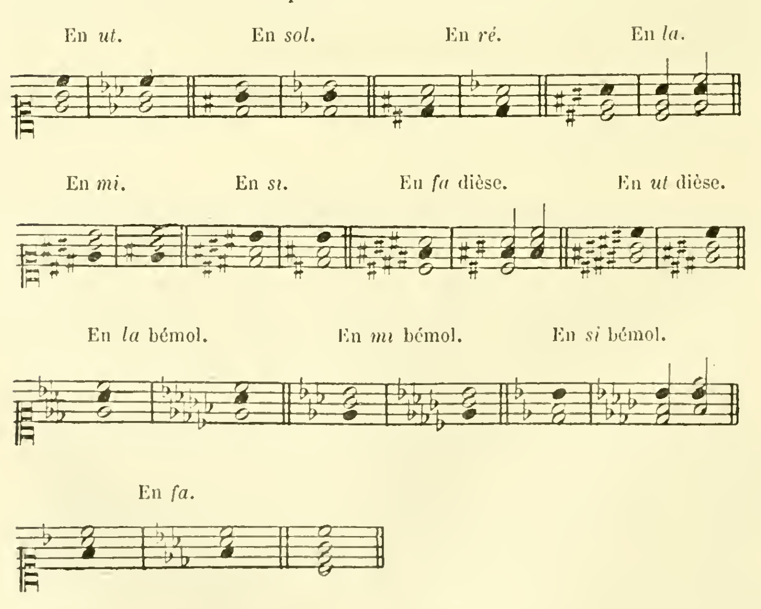
L'ÉLÈVE.

Ut, mi, sol; ut, mi bémol, *sol; si, ré, sol...* Vous avez raison... cela brouillera un peu les harmonies dans ma tête; mais il faut avouer que cela fait mieux pour l'œil, et que cela est plus doux à l'oreille.

LE MAÎTRE.

Pour obvier au dérangement de votre tête par trois positions différentes de chaque harmonie, nommez toujours *ut, mi, sol,* quoique vous exécutiez *mi, sol, ut,* ou *sol, ut, mi,* et ayez la même attention pour toutes les autres modulations : autre chose, ne manquez pas de choisir pour la main la position qui n'est ni trop grave ni trop aiguë; en *ut,* par exemple, jouez *mi, sol, ut;* en *fa,* jouez *fa, la, ut;* en *sol,* jouez *ré, sol, si;* votre oreille et vos doigts se trouveront bien de cette règle; et pour vous habituer aux choix de ces positions, il me prend envie de vous écrire les vingt-quatre harmonies consonnantes, selon l'ordre que vous avez adopté.

Succession des vingt-quatre harmonies consonnantes, par quinte, pour la main droite.



Afin que vous distinguassiez mieux les toniques, je les ai faites noires. J'ai écrit quelques harmonies doubles, afin de pou-

voir remonter, et de n'être pas obligé de noter la suivante, d'une position trop grave : et j'ai fini par *ut, mi, sol, ut,* pour vous montrer qu'on peut ajouter un unisson à l'harmonie sans rien gâter.

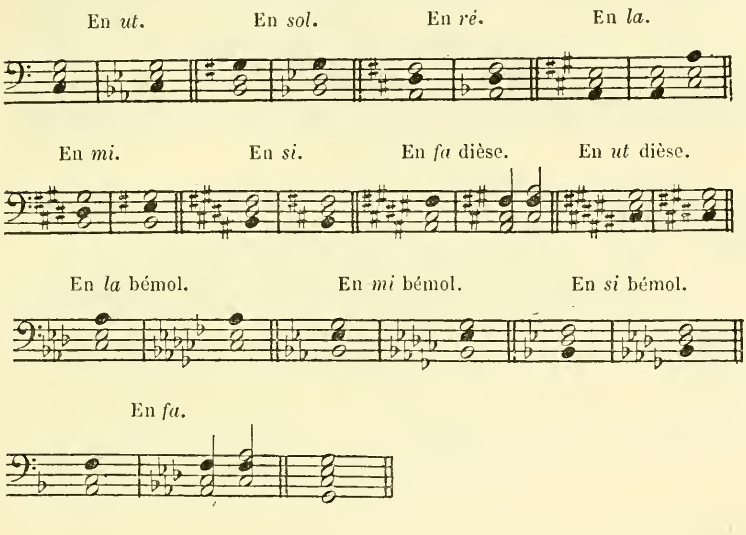
L'ÉLÈVE.

Cela est conçu, mais non su. Et la main gauche ?

LE MAÎTRE.

Les mêmes positions seront trop aiguës pour la basse ; c'est un autre exemple à vous noter.

Succession des vingt-quatre harmonies consonnantes, par quinte, pour la main gauche.



L'ÉLÈVE.

Je me ferai à ces harmonies, en dépit des sons à frapper et des positions à garder ; mais je crains qu'elles ne m'alourdissent les mains que je n'ai déjà pas assez légères.

LE MAÎTRE.

Donnez-leur une mesure ; faites des batteries, et jouez-les comme vous les voyez ci-dessous.



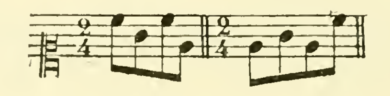
Je vous multiplierais ces variations sans fin; mais vous ne tarderez pas à en trouver de vous-même, et de plus agréables.

L'ÉLÈVE.

Si j'en viens au point de lire et d'exécuter facilement les idées des autres, cela suffira à l'amusement de mon papa et à mes vues. Ne pourrait-on pas entrelacer ces batteries de la manière qui suit : *ut, sol, mi, ut*; et *mi, sol, ut, mi?*

LE MAÎTRE.

Bravo. Deux batteries délicates, si on les joue andante. Écrivons-les.



L'ÉLÈVE.

Il ne s'agit plus que de se mettre cela dans les doigts; et c'est mon affaire, à moi; vous n'y pouvez rien.

LE MAÎTRE.

Si vous tentiez avec les deux mains à la fois la succession des harmonies consonnantes qui précèdent, tant simples que variées?

L'ÉLÈVE.

Presto? Je ne m'y engage pas.

LE MAÎTRE.

Comme vous pourrez; et si les harmonies vous fatiguent, laissez-les; nous y reviendrons; ce que j'exigerais, c'est qu'en partant d'*ut*, vous allassiez par quarte, et que vous me fissiez les harmonies consonnantes en majeur.

L'ÉLÈVE.

Je les nomme; c'est le moyen de ne me pas tromper.

Ut, mi, sol... fa, la, ut... si ♭, ré, fa... mi ♭, sol, si ♭.

Je continuerai avec la même facilité : mais les jouer sans pécher contre les vraies positions, c'est autre chose.

LE MAÎTRE.

La succession de ces douze harmonies n'est pas sans agrément, il faut écrire selon les positions les plus commodes et lier ensemble les deux mains qu'en jouant vous séparerez à discrétion.

Succession des douze harmonies consonnantes, par quarte, pour les deux mains.



L'ÉLÈVE.

Je voudrais bien entendre cette succession avec les deux mains à la fois ; je n'ai aucune idée de son effet.

LE MAÎTRE.

Il faut vous en donner le plaisir ; je la varierai de batteries ; je ferai même travailler les mains alternativement : tandis que l'une frappera l'harmonie sèchement, l'autre s'amusera des sons ; c'est la variété qui sauve du dégoût.

L'ÉLÈVE.

Cela me plaît plus, peut-être, qu'une pièce. L'oreille est satisfaite, et l'âme met du sens, et le sens qu'elle veut, à cet enchaînement ; je brûle d'en savoir faire autant.

LE MAÎTRE.

Les principes dépendent de moi ; la pratique de vous ; c'est vous-même qui l'avez dit. Je ne vous lanternerai pas ; et afin que vous en soyez persuadée, voici une autre succession d'harmonies consonnantes, où la droite exécutera une batterie continue, tandis que la gauche ne frappera que les harmonies. Je choisis la mesure à deux temps. A chaque mesure, je fais deux fois la même harmonie, et je parcours les vingt-quatre modulations avec les harmonies consonnantes, par quarte, en passant par les modulations relatives.

Succession des vingt-quatre harmonies consonnantes, par sixte à l'aigu, ou par tierce au grave, suivant les modulations relatives.



Suivez cette succession, elle vous flattera ; si toujours la même basse fatigue, substituez-en une autre ; variez aussi les harmonies selon votre goût ; intercalez une mesure différente ;

ne vous attachez pas davantage au mouvement; allez tantôt andante, tantôt allegro; vous ne gâterez rien, pourvu que vous vous assujettissiez à la marche des harmonies; car si par hasard il vous venait dans la fantaisie d'employer les harmonies en *ut* dièse après avoir pratiqué celles en *ut*, vous effaroucheriez l'oreille qui veut que la variété qu'elle désire lui soit offerte avec douceur.

Dans les dernières successions, j'introduis d'abord un bémol, puis deux, trois; j'use des dièses, avec la même économie; engagé dans les dièses et les bémols, je m'en démêle avec la même circonspection.

Je vais plus hardiment dans la première succession; je fais paraître à la fois trois bémols et disparaître trois dièses; il n'en pouvait être autrement, le mineur succédant au majeur dans la même octave; la tonique, la quarte et la quinte restant les mêmes, l'oreille s'accommode de ce passage.

L'ÉLÈVE.

Si l'on veut donc changer de modulation, on pourra toujours aller du majeur au mineur dans la même octave.

LE MAÎTRE.

Et du mineur, à son relatif majeur; à la quinte où l'on n'aura qu'un dièse de plus, ou qu'un bémol de moins; avec un nouveau bémol, ou avec un dièse de moins, on entrera dans la modulation de la quarte.

L'ÉLÈVE.

Si je me hasardais hors des marches de successions que vous m'avez prescrites, je me croirais perdue. Substituer des batteries aux harmonies frappées, passe pour cela; au reste, j'y mettrai tout mon savoir; et puis, si demain vous ne me trouvez pas bien merveilleuse, j'espère que vous n'en serez pas fort étonné.

LE MAÎTRE.

Ne vous tourmentez de rien; cela viendra sans que vous vous en doutiez.

L'ÉLÈVE.

Quand je pense au temps que j'ai donné à la musique; à ce que j'en sais, à ce qui me reste à apprendre...

LE MAÎTRE.

Ce reste n'est pas si considérable que vous le croyez; vous excellerez dans l'exécution des pièces et dans la connaissance de l'harmonie, et cela avant qu'il soit peu; c'est moi qui vous en réponds.

L'ÉLÈVE.

Si j'étais bien sûre que mon garant ne me flattât pas! En attendant, puisque je sais lire, et que l'intention de mon papa est que je m'occupe des pièces, jouons... Qui? Abel, Alberti, Emmanuel, Jean Bach... Dites...

LE MAÎTRE.

Un concerto de Muthel. Mais auparavant, faites-moi les gammes majeures et mineures dans toutes les octaves, et les enchaînements des modulations relatives; il est essentiel d'être inébranlable là-dessus.

L'ÉLÈVE.

Je le veux.

FIN DU CINQUIÈME DIALOGUE

ET DE LA PREMIÈRE LEÇON D'HARMONIE.

SIXIÈME DIALOGUE

ET

DEUXIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE.

L'ÉLÈVE.

Vos harmonies sont plus difficiles que je ne croyais. Je vais vous jouer les trois successions... Tenez, les voilà travaillées à ma façon... je n'en ai rien pu faire de mieux.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Seulement le mouvement un peu plus égal, et lorsque vous en changez, exprimez-le davantage.

L'ÉLÈVE.

J'y ferai attention.

LE MAÎTRE.

Me nommeriez-vous la première harmonie consonnante qu'il me plairait de vous demander? Par exemple, l'harmonie consonnante en mineur de *fa* dièse?

L'ÉLÈVE.

Je le crois... En mineur de *fa* dièse, trois dièses... Donc les notes de l'harmonie, *fa* dièse, *la*, *ut* dièse... Quoi! vous vous êtes imaginé que je ne connaissais les harmonies que dans l'ordre de vos successions? qu'interrogée sur l'harmonie d'une modulation prise dans le courant de la succession, je n'y serais plus? Je veux vous faire voir que je sais mieux... En majeur de *la* bémol, les harmonies sont *la* bémol, *ut*, *mi* bémol... Et les voilà jouées selon les trois positions... Et je vous ajouterais que la troisième position, *mi* bémol, *la* bémol, *ut*, me

plaît le plus pour la main droite ; car elle n'est ni trop grave, ni trop aiguë. Hé bien !

LE MAÎTRE.

Hé bien, je vois que vous allez et que vous allez vite sans vous fatiguer.

L'ÉLÈVE.

N'en croyez rien, j'y ai mis du temps ; mais aussi je possède votre première succession à l'exécuter en causant d'autre chose... Essayons... Allons, parlez...

LE MAÎTRE.

Mademoiselle, vous n'avez pas borné toutes vos études à la musique ?

L'ÉLÈVE.

Non assurément... Je fais des ourlets, du tri... Je connais le prix des choses... J'ordonne très-bien un dîner, un souper... Je n'ai besoin de personne pour me coiffer... pour veiller à mon linge, à mes vêtements... Qu'en dites-vous ? En vais-je moins sûrement ?

LE MAÎTRE.

Non, continuez.

L'ÉLÈVE.

Continuez vous-même.

LE MAÎTRE.

Voilà ce que madame votre mère a dû vous apprendre ; mais monsieur votre père n'a-t-il pas désiré que vous sussiez quelque langue ?

L'ÉLÈVE.

La mienne, et c'est assez... Je suis ici en majeur de *si* bémol.... Vous riez ?

LE MAÎTRE.

Quoi ! point d'italien ; point de mathématique ; point de philosophie ?

L'ÉLÈVE.

Rien de tout cela.... Je lis de la morale pour me conduire ; de la poésie pour m'amuser ; et je fais de la musique pour le plaisir de papa.... Et deux successions d'expédiées... passons à la troisième... Mais causez donc !

LE MAÎTRE.

Et l'histoire? Et la géographie?

L'ÉLÈVE.

L'histoire? la géographie!... J'ai lu l'histoire ancienne, quelques histoires particulières, l'histoire universelle de Voltaire, deux fois, trois fois, quatre fois... En géographie... l'abrégé de Lenglet du Fresnoy est toute ma provision; légère, comme vous voyez... Les batteries me coûtent peu.... l'étude des pièces m'y a préparée.... Les batailles m'ennuient.... ces noms de villes, de montagnes, de rivières, sont une pâture bien sèche.....

LE MAÎTRE.

C'est que les batailles et les noms de lieux ne sont pas les vrais objets de l'histoire et de la géographie.... Également; allez également.... Ce sont les productions de la terre et des eaux; les animaux de toutes espèces... Doucement, plus doucement... Les hommes, leurs usages, leurs opinions, leurs mœurs, leurs préjugés....

L'ÉLÈVE.

Je tâcherai d'avoir peu de besoin des productions de la terre, les animaux me sont importuns; et vous ne voyez autour de moi ni chien, ni chat, ni singe, ni perroquet, et j'ai des jambes pour marcher.... Les hommes auront été et sont plus insensés que méchants, comme cela se pratique aujourd'hui; et moi, je fais ce que je puis, et souvent mal, comme vous voyez, car je ne joue pas de mesure.

LE MAÎTRE.

Ne vous inquiétez ni de mesure, ni de tact, vous prendrez l'un et l'autre.

L'ÉLÈVE.

Vous me le promettez?

LE MAÎTRE.

Je vous le promets.... Vous voilà rentrée en majeur d'*ut*.... Les notes qui composent son harmonie sont la tonique *ut*, la tierce *mi* et la quinte *sol;* la première ou tonique est la note principale ou fondamentale de l'harmonie, puisqu'elle détermine les deux autres, la tierce et la quinte. Par cette raison nous nommerons cette harmonie, harmonie consonnante de la tonique;

ce qui la distinguera de toutes les autres harmonies consonnantes dans la même octave.

L'ÉLÈVE.

Comment, monsieur; je ne connais donc pas encore toutes les harmonies consonnantes?

LE MAÎTRE.

Pourriez-vous me dire les harmonies consonnantes qui ne renferment ni dièses ni bémols?

L'ÉLÈVE.

Ce sont celles du majeur d'*ut*, et du mineur de *la*.

LE MAÎTRE.

Et *sol*, *si*, *ré*; et *mi*, *sol*, *si*, et *fa*, *la*, *ut*, et *ré*, *fa*, *la?* quoiqu'il y ait un dièse ou un bémol dans ces modulations, elles n'en fournissent pas moins des harmonies où il n'y a ni dièses, ni bémols.

L'ÉLÈVE.

Et la raison?

LE MAÎTRE.

C'est une conséquence de ce que je vous ai dit des dièses, des bémols, et des harmonies; le bémol est quarte en majeur, et sixte en mineur; le dièse est sensible en majeur, et seconde en mineur; et l'harmonie consonnante, tant en majeur qu'en mineur, est tonique, tierce et quinte.

L'ÉLÈVE.

Et ces harmonies dont les notes sont naturelles, qu'en ferons-nous?

LE MAÎTRE.

Nous les introduirons dans la modulation majeure d'*ut*; *sol* étant quinte ou dominant en *ut*, son harmonie *sol*, *si*, *ré*, sera nommée harmonie consonnante de la dominante; par la même raison, l'harmonie de *fa* sera nommée harmonie consonnante de la quarte, et ainsi de l'harmonie de la sixte *la*, de la seconde *ré* et de la tierce *mi*.

D'où vous conclurez qu'on peut pratiquer dans chaque modulation majeure encore cinq harmonies consonnantes; savoir celles des modulations qui ont un dièse ou un bémol de plus, et l'harmonie de la modulation relative.

Que ces harmonies sont les consonnances de la dominante, de la quarte, de la sixte, de la seconde et de la tierce.

Et que pour trouver sans peine les consonnances de la quarte, de la sixte, de la seconde et de la tierce; par exemple, de la quarte en majeur de *fa* dièse, vous direz, comme vous avez dit pour la tonique *ut*, deux tierces de suite, en commençant par la note qui fait quarte, et prenant les notes de la gamme; par conséquent, *si*, *ré* dièse, *fa* dièse.

L'ÉLÈVE.

Je n'ai que faire de ce circuit; j'ai tant exercé les vingt-quatre harmonies consonnantes, que je trouve sur-le-champ les deux consonnances de chaque touche du clavier; par exemple en majeur de *mi* bémol, c'est *mi* bémol, *sol*, *si* bémol; en mineur, *mi* bémol, *sol* bémol, *si* bémol : je les jouerais les yeux fermés. Mais dites-moi, pourqnoi cet ordre toujours si strictement gardé, quinte, quarte, sixte, seconde, et tierce? il me semble qu'il serait plus simple de dire : les harmonies qui s'introduisent dans une octave ou gamme quelconque sont celles de la seconde note, de la tierce, de la quarte, de la quinte et de la sixte, et ces harmonies, avec celles de la tonique, font en chaque modulation six harmonies consonnantes.

LE MAÎTRE.

Et vous feriez un raisonnement doublement vicieux; premièrement il serait trop général : dire six consonnances dans chaque modulation, ce serait y comprendre les modulations mineures dont il n'a point encore été question; secondement, ce serait suivre l'ordre de la gamme et des nombres, un, deux, trois, quatre, cinq, six, et oublier le rang et l'importance des harmonies dans une modulation.

L'ÉLÈVE.

Je saisis cela. Harmonie de la tonique, harmonie principale; harmonie de la dominante qui commande aux autres et qui les amène; harmonie de la quarte que l'oreille préoccupée préfère à celle de la sixte; et harmonie de la sixte, tonique du relatif, qui par ses sons communs s'associe mieux à l'harmonie principale que les deux restantes.

LE MAÎTRE.

Que je vous abandonne.

L'ÉLÈVE.

Et que je vous restitue pour le moment; quatre harmonies

consonnantes dans chaque modulation me paraissent suffire à bien des effets.

LE MAÎTRE.

Cela est juste; mais quelque chose de plus précis sur l'ordre et la préférence de ces consonnances.

L'ÉLÈVE.

Il ne me vient rien de plus. La tonique est la note fondamentale de la gamme, je l'ai dit.

LE MAÎTRE.

La tonique, fort bien. Après?

L'ÉLÈVE.

La dominante.

LE MAÎTRE.

Pourquoi?

L'ÉLÈVE.

Attendez; c'est de la physique ici. La tonique fait résonner la quinte et frémir la quarte. Est-ce cela?

LE MAÎTRE.

Oui... donc prééminence de la quinte et excellence de la quarte.

L'ÉLÈVE

Mais d'après cette expérience, la tierce serait supérieure à la sixte; et peut-être à la quarte. Car cette tierce ou sa réplique à l'aigu se fait entendre entre les harmoniques du corps sonore, avec sa quinte ou sa réplique. C'est vous qui me l'avez appris. Rappelons donc la consonnance de la tierce, et que celle de la sixte au moins lui cède la place.

LE MAÎTRE.

Laissons les choses comme elles sont; et faisons des quatre consonnances quatre mots, dont il s'agisse de former une phrase, en les rangeant de manière qu'après avoir fixé la modulation par la consonnance de la tonique, les autres se succèdent en passant toujours d'une plus faible à une plus forte; ce qui résultera de l'ordre qui suit.

Consonnance de la tonique.
Consonnance de la sixte.

Consonnance de la quarte.
Consonnance de la quinte.
Consonnance de la tonique.

L'ÉLÈVE.

Permettez que j'exécute cette phrase en majeur de *sol*... la marche, *sol*, *mi*, *ut*, *ré*, *sol*... Les consonnances, *sol*, *si*, *ré*... *mi*, *sol*, *si*... *ut*, *mi*, *sol*... *ré*, *fa* dièse, *la*... puis *sol*, *si*, *ré*, pour finir.

LE MAÎTRE.

C'est cela... Allez... Bien... Les positions, les positions.

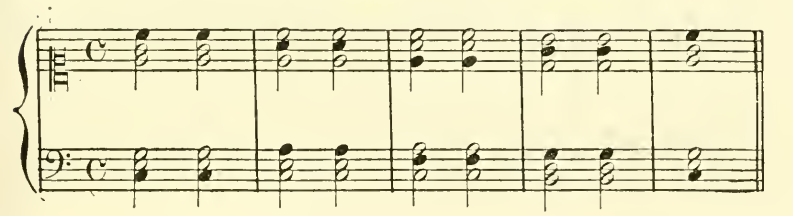
L'ÉLÈVE.

L'ordre, les harmonies, les positions, c'est bien du monde à la fois.

LE MAÎTRE.

Pour vous faciliter cette tâche, je vais vous écrire la même phrase harmonique de quatre consonnances dans les douze modulations majeures; et de crainte de vous alourdir la main, je la varierai par différentes batteries. Si l'imagination m'en suggère d'autres que celles que j'ai précédemment employées, je les préférerai et je ferai marcher les deux mains ensemble.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur d'*ut*.

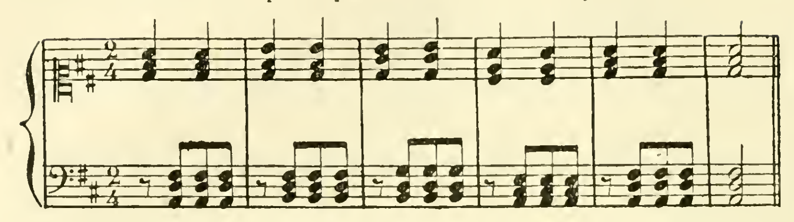


J'écris deux fois les harmonies pour compléter la mesure; et je distingue toujours les notes principales ou fondamentales par des noires.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *sol*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *ré*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *la*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *mi*.



L'ÉLÈVE.

Voilà une nouvelle batterie si compliquée, que je ne distingue plus les harmonies.

LE MAÎTRE.

Ce n'est sûrement pas la double note employée dans chaque harmonie qui les obscurcit.

L'ÉLÈVE.

Non, vous m'avez prévenue que cela n'y faisait rien. Mais je ne comprends pas la seconde mesure où le troisième temps est *mi*, *mi*, au lieu de l'harmonie de la sixte *ut* dièse, *mi*, *sol* dièse.

LE MAÎTRE.

C'est qu'il ne faut pas s'assujettir si strictement aux notes de l'harmonie consonnante qu'on craigne d'en omettre aucune ; la variété des batteries exige cette suppression.

L'ÉLÈVE.

Supprimez donc à votre aise.

LE MAÎTRE.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *si*.

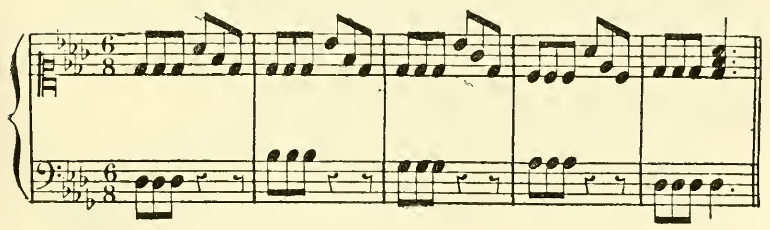


Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *fa* dièse.



Je répète souvent la consonnance de la tonique à la fin, pour mieux terminer la batterie.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *ré* bémol.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *la* bémol.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *mi* bémol.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *si* bémol.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en majeur de *fa*.



Voilà de quoi vous occuper seule. Passons aux modulations mineures. Vous connaissez l'harmonie consonnante des toniques, à laquelle nous en ajouterons cinq autres, comme en majeur. Supposons-nous en *la*, où toutes les notes sont naturelles. La consonnance de la tonique sera *la, ut, mi :* toutes les consonnances à introduire ici ont leurs notes naturelles. Donc c'est ici la même règle qu'en majeur ; c'est-à-dire qu'on y emploie toutes les harmonies consonnantes d'un dièse ou d'un bémol de plus, avec celles de la modulation relative; mais en

mineur, les harmonies introduites sont celles de la quinte, de la quarte, de la sixte, de la tierce et de la septième.

L'ÉLÈVE.

Quinte, quarte, sixte, tierce, septième... Permettez que je les nomme selon votre ordre, et que j'y ajoute leurs sons :

Tonique, *la*, *ut*, *mi*.
Quinte, *mi*, *sol*, *si*.
Quarte, *ré*, *fa*, *la*.
Sixte, *fa*, *la*, *ut*.
Tierce, *ut*, *mi*, *sol*.
Septième, *sol*, *si*, *ré*.

LE MAÎTRE.

Tout au mieux. Mais afin de ne point trop charger les phrases; et de traiter le mineur comme le majeur, nous oublierons pour le moment les consonnances de la septième *sol*, *si*, *ré*, et de la tierce *ut*, *mi*, *sol*; nos phrases harmoniques consonnantes n'enchaîneront que celles de la tonique, de la quinte, de la quarte et de la sixte; et pour fortifier la consonnance de la quinte *mi*, *sol*, *si*, et la faire dominer en mineur comme en majeur, nous hausserons le *sol* d'un demi-ton; ce qui donnera le *sol* dièse sensible de *la*, de même qu'en *ut*, dans *sol*, *si*, *ré*; *si* est sensible d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

Mais par ce moyen vous introduisez un dièse dans une modulation qui a toutes ses notes naturelles.

LE MAÎTRE.

J'en conviens; mais j'en appelle de cette licence, si c'en est une, au jugement de votre oreille... Écoutez...

L'ÉLÈVE.

Refaites-moi cela, s'il vous plaît.

LE MAÎTRE.

La, *ut*, *mi*, consonnance de la tonique... *fa*, *la*, *ut*, consonnance de la sixte... *ré*, *fa*, *la*, consonnance de la quarte... *mi*, *sol* dièse, *si*, consonnance de la quinte... *la*, *ut*, *mi*, consonnance de la tonique.

L'ÉLÈVE.

Même ordre qu'en majeur; mais effet plus touchant, c'est

comme dans les espèces animales, la force du côté du mâle, la douceur du côté de la femelle.

LE MAÎTRE.

Laissez-moi arpéger ces quatre consonnances en mineur de *fa*.

L'ÉLÈVE.

Arpéger! Qu'est-ce que cela?

LE MAÎTRE.

Au lieu de frapper toutes les notes ensemble, les faire entendre successivement, comme vous les voyez écrites.



Écoutez mes consonnances en mineur de *fa*.

L'ÉLÈVE.

J'écoute... et je persiste; ces consonnances m'affectent plus qu'en majeur... Mais il me semble que vous n'observez pas en *fa* le même ordre qu'en *la*, et que vous avez observé en majeur.

LE MAÎTRE.

Il est vrai. J'ai voulu essayer un autre ordre pour la phrase en mineur. J'ai commencé par la consonnance de la tonique, d'où j'ai passé à celle de la dominante, de la sixte, de la quarte, après laquelle j'ai répété celle de la dominante, et je suis revenu à celle de la tonique.

L'ÉLÈVE.

Ce qui fait en mineur *la; la, ut mi... mi, sol* dièse, *si... fa, la, ut... ré, fa, la... mi, sol* dièse, *si... la, ut, mi*.

LE MAÎTRE.

Précisément. Pour l'uniformité, dans les phrases dont je ne tarderai pas à vous donner des exemples en mineur, j'enchaînerai les quatre consonnances comme en majeur; mais n'oubliez pas la licence que vous m'avez accordée.

L'ÉLÈVE.

De faire l'harmonie de la quinte ou dominante en mineur

comme en majeur? Fort bien. Mais avant de nous mettre à cette nouvelle phrase, vous m'obligeriez de m'expliquer un effet que je viens d'éprouver.

LE MAÎTRE.

Quel?

L'ÉLÈVE.

C'est que l'enchaînement de ces consonnances m'a plus affectée en mineur de *fa* qu'en mineur de *la*; est-ce une singularité personnelle ou passagère?

LE MAÎTRE.

Non. C'est une propriété intrinsèque de la modulation. Chacune a son caractère; il y en a de si pauvres et de si plates que vous aurez peine à les supporter. Le mineur de *fa* est propre au chant d'expression, à l'adagio; un bel andante en mineur de *si* bémol perdrait beaucoup en *sol*; les majeurs de *ré*, de *mi* bémol et de *mi*, sont majestueux. Les enterrements se font en mineur de *ré*, de *la*, ou de *mi*.

L'ÉLÈVE.

Et ces propriétés, à quoi tiennent-elles? La raison?

LE MAÎTRE.

Sur le violon, à la différence du grave à l'aigu; sur le clavecin, à la même différence, et peut-être au tempérament... La raison, la raison est une belle chose, et peut-être le savez-vous mieux que moi.

L'ÉLÈVE.

Je vous demande une raison et vous me dites une fadeur; épargnez-moi l'une, si vous ignorez l'autre. Au reste, il faut que je sache les différents caractères des autres modulations, car vous ne m'avez encore parlé que de dix.

LE MAÎTRE.

Affaire de goût, de passion; c'est de la métaphysique, et même de la morale, du jargon qui me déplaît.

L'ÉLÈVE.

La morale, ma lecture favorite, du jargon! Quel blasphème! Est-ce que vous êtes sans morale?

LE MAÎTRE.

Non. J'en ai d'autant plus peut-être que j'en parle moins; et cela, parce que d'autres me semblent en avoir d'autant moins qu'ils en parlent plus. Quand on est homme de bien, on l'est

sans apprêt, sans faste. Votre papa se tait, mais il agit. Peu de discours, mademoiselle, et beaucoup d'actions.

L'ÉLÈVE.

Soit; mais La Rochefoucauld!

LE MAÎTRE.

Courtisan janséniste; calomniateur de la nature humaine.

L'ÉLÈVE.

Mais La Bruyère?

LE MAÎTRE.

Portraitiste; sublime rosaire de maximes ingénieuses enfilées grain à grain. Pour l'utilité et peut-être pour l'agrément, j'aimerais un raisonneur bien ferme qui me démontrât qu'à tout prendre, pour être heureux dans ce monde, le moyen le plus sûr, c'est d'être vertueux.

L'ÉLÈVE.

On ne démontre que ce qui est vrai; et qui vous a dit que cela l'était?

LE MAÎTRE.

Votre cœur, mon expérience, celle d'une infinité d'autres qui ont fait le bien et peu parlé.

L'ÉLÈVE.

Mais en attendant qu'on vous persuade par des actions, comment se montrer sage et raisonnable à vos yeux?

LE MAÎTRE.

Être, ne se point montrer, et me laisser écrire la phrase harmonique de quatre consonnances dans les modulations mineures.

L'ÉLÈVE.

Écrivez, monsieur, écrivez. Cependant il ne serait pas mal de me dire pourquoi vous préférez l'harmonie de la sixte à celle de la tierce; je vous l'ai passé en majeur; mais en mineur, l'harmonie de la tierce est la consonnance de la modulation relative; la tierce est une note fondamentale de la gamme, et la tonique la détermine, ainsi que la quinte et la quarte.

LE MAÎTRE.

Je laisserai la consonnance de la sixte dans la phrase que je vais écrire en mineur, parce qu'il n'y a presque pas un mot de vrai dans tout ce que vous avez dit... et la tierce mineure est fondamentale de la gamme?.. et la tonique détermine la tierce mineure?...

L'ÉLÈVE.

Pardon, monsieur.

LE MAÎTRE.

Voilà ce qui arrive quand on s'avise de bavarder morale.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *la*.



Je commence en *la*; j'irai par quinte; ce qui produira les dièses, comme il est arrivé en majeur, en commençant par *ut*.

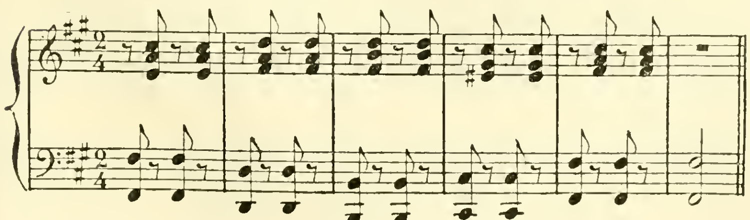
Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *mi*.



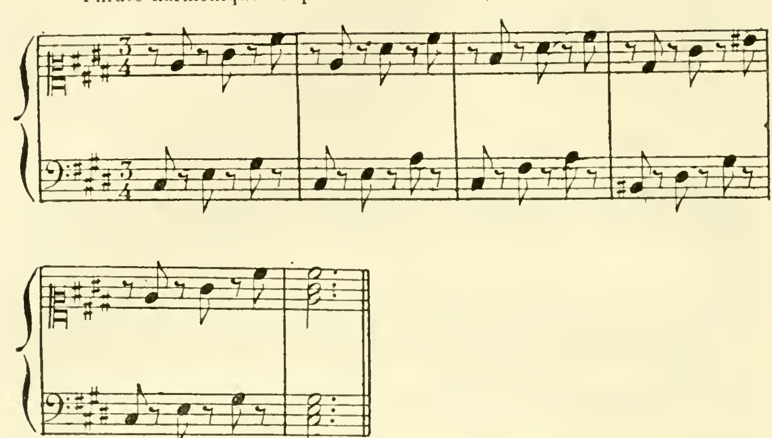
Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *si*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *fa* dièse.



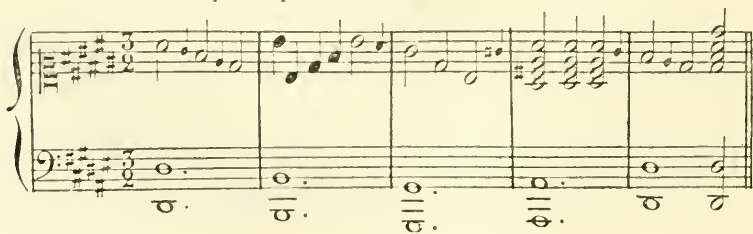
Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur d'*ut* dièse.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *sol* dièse.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *ré* dièse.



L'ÉLÈVE.

Qu'est-ce que toutes ces petites notes qui ne sont pas de l'harmonie? Monsieur, n'allons pas trop vite. Ceci me paraît moins une enfilade de consonnances qu'un bout de chant majestueux.

LE MAÎTRE.

Point de terreur panique. C'est toujours la phrase harmonique en mineur de *ré* dièse; ces petites notes s'appellent notes de passage. Leur usage est de lier les consonnances. Cette manière de varier ne vous est pas désagréable, tant mieux; cela m'enhardira quelquefois à intercaler entre les notes d'harmonie les sons des octaves tant diatonique que chromatique.

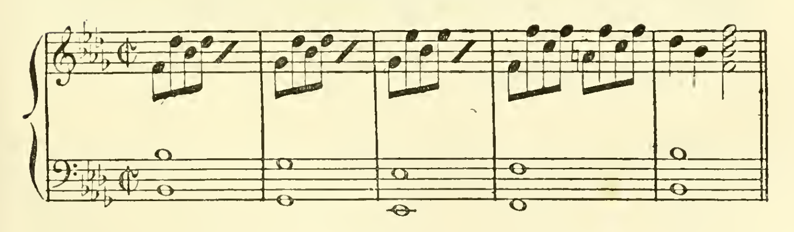
L'ÉLÈVE.

Je vous en dispense. Gardez ces gentillesses pour une plus habile que moi. Les notes d'harmonie variées ne m'embarrassent déjà que trop souvent; j'en perds de vue les consonnances et les modulations. Écrivez le reste uniment; dans quelque temps, tout à votre aise.

LE MAÎTRE.

En ce cas, tout uniment.

Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *la* dièse, ou plutôt de *si* bémol.



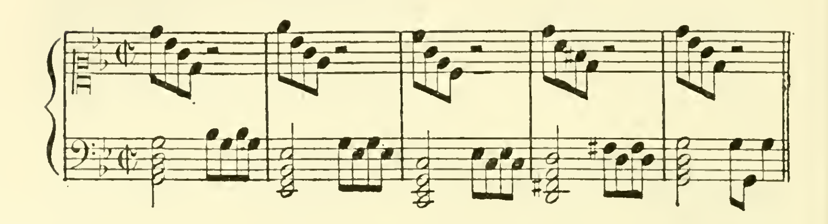
Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *fa*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur d'*ut*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *sol*.



Phrase harmonique de quatre consonnances, en mineur de *ré*.



Et voilà de l'ouvrage.

L'ÉLÈVE.

Beaucoup.

LE MAÎTRE.

Exercez-vous dans ces vingt-quatre modulations; ne vous assujettissez à aucune de mes batteries. Substituez-en d'autres; vous ferez mieux que moi, je vous recommande les gammes et leurs enchaînements, sans négliger les trois progressions d'harmonies consonnantes; et puis pour nous dégourdir les doigts et nous délasser l'esprit, quelques pièces.

L'ÉLÈVE.

Un moment de repos, s'il vous plaît. Vous n'avez peut-être jamais remarqué que la contention de l'esprit qui tourne les

yeux au dedans de la tête, ou qui les fixe sur un objet que l'imagination cherche au loin, les fatigue.

LE MAÎTRE.

Vous avez beaucoup réfléchi ?

L'ÉLÈVE.

Comme toutes les jeunes filles de mon âge qu'on condamne au silence.

LE MAÎTRE.

Quel auteur prendrons-nous? Voyons de l'Alberti : il est toujours nouveau.

L'ÉLÈVE.

Et toujours difficile.

LE MAÎTRE.

Vous vous moquez, cela se compare-t-il à Muthel, aux Bach, à Beecke où vous allez tout courant?

L'ÉLÈVE.

Alberti veut être joué avec délicatesse et goût; il en est de même des pièces de mon amie Mme Louis. Les autres forts d'harmonie, chargés de sons, variés de modulations, n'exigent que de la précision et de la mesure. Alberti sera ma dernière lecture, lorsque, déchiffrant tout sans peine, je voudrai perfectionner quelque chose. Mais dites-moi, n'est-ce pas une étrange malédiction que j'aie la mémoire excellente pour tout excepté pour la musique? Je ne puis rien jouer par cœur. Cela est bien déplaisant.

LE MAÎTRE.

Hé bien, ne retenant rien des autres, si jamais vous composez; bon ou mauvais, ce que vous produirez sera vôtre. Voilà le pis-aller.

FIN DU SIXIÈME DIALOGUE
ET DE LA SECONDE LEÇON D'HARMONIE.

SEPTIÈME DIALOGUE

ET

TROISIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE.

L'ÉLÈVE.

Et d'où sortez-vous, monsieur? Il y aura demain huit jours que vous n'êtes apparu.

LE MAÎTRE.

Je me suis un peu fourvoyé ; et qu'est-ce qui ne se fourvoie pas un peu dans ce monde-ci?

L'ÉLÈVE.

Vous ne vous êtes pas douté que votre absence m'a fort souciée.

LE MAÎTRE.

Je n'ai point eu cette vanité-là.

L'ÉLÈVE.

Si vous saviez les idées fâcheuses qui m'ont passé par la tête. Je me disais : mon maître est mécontent. Je suis une petite cruche. Je n'avance pas. Il m'aura quittée. L'extrême patience avec laquelle vous enseignez achevait d'étayer mon soupçon. J'ajoutais : il ne gronde pas comme les autres ; mais quand cela ne va pas à sa fantaisie, il vous plante là tout doucement.

LE MAÎTRE.

Vous vous êtes dit tout cela?

L'ÉLÈVE.

Ni plus ni moins. Je n'en ai travaillé que plus vivement. J'espérais, si vous reparaissiez, vous rengager par quelque lueur d'espérance.

LE MAÎTRE.

C'est comme à l'ordinaire.

L'ÉLÈVE.

Quoi! je n'ai rien fait encore?

LE MAÎTRE.

Plus un élève a de facilité, moins il présume de lui. Celui qui s'applique le plus, qui conçoit le plus aisément, qui sait le mieux, est presque toujours celui qui craint et se méfie.

L'ÉLÈVE.

Vrai, vous êtes satisfait?

LE MAÎTRE.

Très-satisfait. On ne va pas plus vite.

L'ÉLÈVE.

Mon papa avait donc raison de se moquer de mon inquiétude? Mais pourquoi cette éclipse?

LE MAÎTRE.

Pour vous laisser le temps de digérer ce qui précède, avant que de vous mettre à des choses nouvelles. A présent que les quatre consonnances dans toutes les modulations n'ont rien qui vous arrête, on peut vous prononcer le mot *dissonance.*

L'ÉLÈVE.

Que dites-vous? Est-ce que la discorde se mêle aussi dans l'harmonie?

LE MAÎTRE.

Assurément; et elle y fait le même rôle que dans l'univers; c'est la peine qui rend le plaisir piquant; c'est l'ombre qui fait valoir la lumière; c'est à la fatigue que la jouissance doit sa douceur; c'est le jour nébuleux qui embellit le jour serein; c'est le vice qui sert de fard à la vertu; c'est la laideur qui relève l'éclat de la beauté; c'est par l'opposition que les caractères se distinguent; c'est dans le clair-obscur que consiste la magie de la peinture; les poëtes d'un goût exquis n'ont guère manqué de jeter une idée triste au milieu des images les plus riantes ou les plus voluptueuses; celles-ci en deviennent intéressantes; un peu de bruit lointain prête un charme inconcevable au silence; un être pensif relégué dans le coin d'une solitude ajoute à la solitude. Un bonheur que rien n'altère devient fade.

L'ÉLÈVE.

Malgré votre tirade poétique, il me semble que dans le bien je n'ai jamais désiré l'assaisonnement d'un peu de mal.

LE MAÎTRE.

On ne sent le prix des deux plus grands biens de la vie que quand on les a perdus, la santé et la liberté.

L'ÉLÈVE.

Voilà qui est bien arrangé : l'habitude ôte la douceur à la possession et rend la privation plus amère; et là-dessus, permettez que je vous fasse mon compliment.

LE MAÎTRE.

Sur quoi?

L'ÉLÈVE.

Devinez.

LE MAÎTRE.

Je ne sais.

L'ÉLÈVE.

Vous ne savez? Mais sur votre réconciliation avec l'amie de mon cœur.

LE MAÎTRE.

Et cette amie?

L'ÉLÈVE.

C'est la morale. C'est de la morale toute pure, tout ce que vous venez de me dire là.

LE MAÎTRE, avec humeur.

Mademoiselle, mettez-vous en *ut*. Après *ut, mi, sol,* faites *sol, si, ré, fa,* et finissez par *ut, mi, sol.* Comment trouvez-vous cela?

L'ÉLÈVE.

J'y trouve à la fois deux exemples de vos principes. Ce petit mouvement d'humeur a fait sortir votre douceur naturelle, et jamais *ut, mi, sol,* ne m'a tant plu : *sol, si, ré, fa,* va me réconcilier avec les peines passagères; et je ne haïrai que les longues dissonances de la vie : *sol, si, ré, fa,* est donc une dissonance.

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle. L'harmonie dissonante est composée de trois tierces, *sol, si, ré, fa,* suivant les quatre premiers nombres impairs, 1, 3, 5, 7.

L'ÉLÈVE.

En ce cas, rien de plus aisé que l'harmonie dissonante. Je sais tout. Elle n'a qu'une note de plus que la consonnante qui a deux tierces suivant les trois premiers nombres impairs. Il y a donc vingt-quatre dissonances; laissez-moi jouer; je vois, je vois. Il ne s'agit que d'ajouter à la consonnance une tierce à l'aigu. Ce n'est pas la mer à boire.

LE MAÎTRE.

Comme vous y allez! Les harmonies dissonantes ne peuvent subsister seules. Elles mènent aux consonnances, les seuls repos de la musique.

L'ÉLÈVE.

J'aurais dû m'en douter.

LE MAÎTRE.

L'harmonie consonnante de la tonique est le principal repos de la modulation. Cherchons une dissonance qui y conduise. La consonnance de la dominante suit bien celle de la tonique qui lui succède bien à son tour. Vous l'avez éprouvé dans une phrase harmonique en tous les tons.

Vous avez dû sentir qu'*ut*, *mi*, *sol*, satisfait l'oreille devant et après *sol*, *si*, *ré*, *fa*.

Or qu'est-ce que *sol*, *si*, *ré*, *fa?*

L'ÉLÈVE.

L'harmonie dissonante de la dominante en *ut*.

LE MAÎTRE.

Sol est la note fondamentale de la consonnance de la dominante, et c'est aussi la note fondamentale de la dissonance.

Sol, *si*, *ré*, forment la consonnance de la dominante; donc la note *fa*, surajoutée, fait seule la dissonance; et cela, parce qu'elle est conjointe avec la note fondamentale *sol*.

Remarquez que le *si*, le *ré* et le *fa* de *sol*, *si*, *ré*, *fa*, sont dissonants avec la consonnance principale *ut*, *mi*, *sol*; le *si* avec l'*ut*; le *ré* avec l'*ut* et le *mi*; le *fa* avec le *mi* et le *sol*.

Ces dissonances sont les vrais indices, les vraies voies qui mènent l'harmonie dissonante de la dominante à l'harmonie consonnante de la tonique.

Concluez de là que dans la phrase harmonique de quatre consonnances, ce n'est pas arbitrairement que j'ai suivi l'ordre

qui y règne : car *sol, si, ré,* quoique harmonie consonnante, est pourtant harmonie dissonante avec *ut. mi, sol,* consonnance principale qui doit terminer la phrase.

L'ÉLÈVE.

Ces conclusions-là ne sont pas autrement évidentes.

LE MAÎTRE.

Demandez à votre papa ; il vous dira que dans tous les beaux-arts les phénomènes sont subtils, que la raison des phénomènes l'est aussi, et que l'homme de sens, qui sait que le moindre motif de préférence entraîne les hommes à la longue, et qui n'ignore pas que ce motif est souvent très-secret, même pour celui qu'il détermine, est enchanté de l'avoir découvert et se garde bien de le chicaner.

L'ÉLÈVE.

Ainsi *ré, fa* dièse, *la, ut,* l'harmonie dissonante de la dominante en majeur de *sol,* conduit à la consonnance de la tonique *sol, si, ré.*

LE MAÎTRE.

Il était inutile de dire en majeur de *sol*; soit en majeur, soit en mineur, l'harmonie dissonante de la dominante est la même, et *ré, fa* dièse, *la, ut,* conduit aussi bien à *sol, si* bémol, *ré,* qu'à *sol, si, ré.*

L'ÉLÈVE.

Laissez-moi aller en mineur de *fa.* Il y a quatre bémols: l'harmonie dissonante de la dominante y est donc *ut, mi* bémol, *sol, si* bémol.

LE MAÎTRE.

Ut, mi, sol, si bémol, à cause de la sensible qui doit toujours se trouver dans la dissonance principale, pour être sauvée par la tonique qui sera dans la consonnance de cette tonique.

L'ÉLÈVE.

Oui, oui, je me le rappelle. Je vais en mineur de *si* bémol, car la modulation m'en plaît; et je suis curieuse d'entendre comment sonneront *si* bémol, *ré* bémol, *fa,* après l'harmonie dissonante de la dominante *fa, la, ut, mi* bémol.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Bravo. Devineriez-vous quelle est la note de la gamme la plus dissonante?

L'ÉLÈVE.

Non. Toutes me paraissent également dissonantes ou consonnantes.

LE MAÎTRE.

C'est la quarte. En *ut*, *fa* dissone dans l'harmonie dissonante de la dominante; et le même *fa* dissone avec le *mi* et le *sol* de la consonnance de la tonique *ut*.

L'ÉLÈVE.

Mais chaque son de mon instrument pouvant devenir quarte à son tour, chaque son peut donc être la note la plus dissonante?

LE MAÎTRE.

Sans doute. La sensible même peut être considérée comme consonnante et comme dissonante dans la même octave, selon qu'elle fait partie de la consonnance de la dominante, ou qu'on la compare avec la consonnance de la tonique.

L'ÉLÈVE.

J'entends. Ordonnez que je fasse les harmonies dissonantes de la dominante dans toutes les modulations.

LE MAÎTRE.

Faites. Jouez avec les deux mains. Observez la position la plus commode, celle qui tient le milieu entre le grave et l'aigu; mais pour épargner à votre oreille le supplice de douze dissonances de suite, sauvez chacune par l'harmonie consonnante de la tonique, en majeur, en mineur, comme il vous plaira.

L'ÉLÈVE.

C'était mon projet... *ut*, *mi*, *sol*... *sol*, *si*, *ré*, *fa*... et puis ne voilà-t-il pas que je rencontre pour les positions de l'harmonie dissonante le même chagrin qu'aux positions de l'harmonie consonnante?

LE MAÎTRE.

Pas tout à fait. L'harmonie dissonante a quatre positions: *sol*, *si*, *ré*, *fa*; *si*, *ré*, *fa*, *sol*: *ré*, *fa*, *sol*, *si*; *fa*, *sol*, *si*, *ré*. Laquelle préférerez-vous dans l'harmonie dissonante de la dominante en *fa?*

L'ÉLÈVE.

Que sais-je? Mais vous, quelle position prendriez-vous dans l'harmonie dissonante de la dominante en *sol?*

LE MAÎTRE.

En *sol* majeur il y a un dièse : c'est le *fa*; *ré* est la dominante. Son harmonie dissonante est *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*. Pour la main droite, je m'en tiendrais à la première position, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, qui n'est ni trop aiguë ni trop grave, et qui réunit à cet avantage la facilité de passer à la consonnance de la tonique, *sol*, *si*, *ré*, à la troisième position, *ré*, *sol*, *si*, que nous avons choisie dans cette octave.

L'ÉLÈVE.

Attendez à présent. En majeur de *fa*, un bémol, *si*; la dominante *ut*; son harmonie dissonante *ut*, *mi*, *sol*, *si* bémol. Pour la main droite, je prendrai... Je prendrai la première... Soufflez donc... Je prendrai la seconde, *mi*, *sol*, *si* bémol, *ut*, qui n'est ni trop grave ni trop aiguë, et qui mène commodément à la consonnance de la tonique, *fa*, *la*, *ut*, en s'en tenant à sa première position *fa*, *la*, *ut*, que vous avez préférée dans l'octave de *fa*. Je suis, comme vous voyez, un perroquet merveilleux. Mais demain, demain j'aurai étudié; je parlerai de moi-même, sans qu'il soit besoin de souffleur. Quand je vous ai demandé la position de l'harmonie dissonante de la dominante en *sol*, vous m'avez répondu en *sol* majeur; qu'en saviez-vous? Et si j'avais été sophiste à votre manière?

LE MAÎTRE.

Ma réponse demeurait la même, ne vous ai-je pas dit...

L'ÉLÈVE.

Que l'harmonie tant consonnante que dissonante de la dominante était la même, soit en majeur, soit en mineur... J'y suis. Allez.

LE MAÎTRE.

Je vais... à une autre harmonie dissonante qui prépare ou amène, comme vous voudrez, la consonnance de la dominante, second repos.

L'ÉLÈVE.

Cherchez, cherchez... Je reviens... Hé bien, cette seconde harmonie, la tenez-vous?

LE MAÎTRE.

Non. Ce n'est pas mon affaire.

L'ÉLÈVE.

Vous verrez que c'est la mienne.

LE MAÎTRE.

S'il vous plaît, vous aurez pour agréable de faire cette découverte. Soyons en majeur d'*ut*. Dans cette modulation, *fa* est la dissonance de l'harmonie dissonante de la dominante qui conduit à la consonnance de la tonique avec laquelle ce *fa* est aussi dissonant. De quoi s'agit-il donc?

L'ÉLÈVE.

De trouver dans l'octave d'*ut* la note dissonante avec *sol*, *si*, *ré*, comme *fa* est dissonant avec *ut*, *mi*, *sol*... C'est *ut*; mais après?

LE MAÎTRE.

Après, vous-même?

L'ÉLÈVE.

Il faut encore chercher l'harmonie consonnante avec laquelle cet *ut* fasse dissonance de la même manière que *fa* dissone dans l'harmonie dissonante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*... Mais ce n'est ni celle de la tonique *ut*, *mi*, *sol*... ni celle de la quarte *fa*, *la*, *ut*, ni celle de la quinte *sol*, *si*, *ré*, ni celle de la sixte *la*, *ut*, *mi*.

LE MAÎTRE.

Voilà bien les harmonies consonnantes que vous avez employées; mais les avez-vous toutes employées?

L'ÉLÈVE.

Non. Nous avons mis de côté les harmonies consonnantes de la seconde et de la tierce. Celle de la seconde est *ré*, *fa*, *la*, à laquelle surajoutant *ut*, j'aurai *ré*, *fa*, *la*, *ut*, harmonie dissonante assez semblable à l'harmonie dissonante *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et amenant l'harmonie consonnante *sol*, *si*, *ré*, comme l'harmonie dissonante de la dominante *sol*, *si*, *ré*, *fa*, amène l'harmonie consonnante de la tonique, *ut*, *mi*, *sol*.

LE MAÎTRE.

Avec quelque différence, que l'oreille vous apprendra. Jouez.

L'ÉLÈVE.

Je la sens... *ré*, *fa*, *la*, *ut* n'appelle pas si fortement *sol*, *si*, *ré*, que *sol*, *si*, *ré*, *fa* appelle *ut*, *mi*, *sol*, et ce, pourquoi?

LE MAÎTRE.

Pour que les peines aiguisent les plaisirs, il ne faut pas

qu'une grande peine précède un petit plaisir. Il y aurait plus à perdre qu'à gagner.

L'ÉLÈVE.

Et puis une autre rechute en morale; il faut pourtant que ce ne soit pas une trop mauvaise chose que cette morale, puisqu'on y revient malgré soi.

LE MAÎTRE.

Le repos de la dominante est plus faible que le repos de la tonique, et c'est aussi une moindre dissonance qui y conduit.

L'ÉLÈVE.

Et pourquoi *ré*, *fa*, *la*, *ut*, harmonie dissonante de la seconde, est-elle plus faible que *sol*, *si*, *ré*, *fa*, harmonie dissonante de la dominante?

LE MAÎTRE.

Prenez d'abord *sol*, *si*, *ré*, pour consonnance de la dominante en *ut;* préparez-la par l'harmonie dissonante de la seconde *ré*, *fa*, *la*, *ut;* prenez ensuite les mêmes sons, *sol*, *si*, *ré*, pour consonnance de la tonique en majeur de *sol;* préparez de même *sol*, *si*, *ré*, par l'harmonie dissonante de la dominante *ré*, *fa*, *la*, *ut*... écoutez...

L'ÉLÈVE.

En effet, *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut* se repose mieux sur *sol*, *si*, *ré*, que *ré*, *fa*, *la*, *ut* sur la même consonnance *sol*, *si*, *ré*... voilà pour l'oreille.

LE MAÎTRE.

Je pourrais m'en tenir là. L'oreille en musique et l'usage dans la langue sont deux arbitres souverains. Mais voici pour la raison.

La note fondamentale du repos *sol*, *si*, *ré* est *sol*, que ce *sol* soit pris pour dominante en *ut* ou pour tonique en *sol*.

Dans le premier cas, le repos est appelé par *ré*, *fa*, *la*, *ut*, harmonie dissonante de la seconde; le *fa* et le *la* dissonent avec le *sol*, note fondamentale du repos, et tous les deux en sont éloignés d'un ton, le *fa* au grave, le *la* à l'aigu.

Dans le second cas, le repos *sol*, *si*, *ré*...

L'ÉLÈVE.

Est appelé par *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, harmonie dissonante de la dominante en *sol;* le *fa* dièse et le *la* sont dissonance avec

le *sol*, note fondamentale du repos, et tous les deux en sont éloignés, le *la* d'un ton à l'aigu, le *fa* dièse d'un demi-ton au grave. Or...

LE MAÎTRE.

Continuez.

L'ÉLÈVE.

Je crains de dire une bêtise.

LE MAÎTRE.

Si c'est la première, vous avez raison.

L'ÉLÈVE.

L'intervalle *fa* dièse, *sol*, est bien autrement ingrat à l'oreille et à la voix que l'intervalle *fa*, *sol*. Plus les intervalles sont petits, moins ils sont naturels, plus ils sont difficiles à saisir, à apprécier; c'est une de vos réflexions sur les genres chromatique et enharmonique.

LE MAÎTRE.

Concluez.

L'ÉLÈVE.

Qu'après *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, le repos doit être plus désiré sur *sol*, *si*, *ré*, qu'après *ré*, *fa*, *la*, *ut*. Comme il arrive à la fin de la journée, plus on a fatigué, mieux on dort.

LE MAÎTRE.

Et quand la fatigue a été extrême, on dort mal. Remarquez que l'harmonie dissonante de la seconde ne diffère de l'harmonie dissonante de la dominante que par la première tierce...

L'ÉLÈVE.

Mineure, *ré*, *fa*, dans l'harmonie dissonante de la seconde; majeure, *ré*, *fa* dièse, dans l'harmonie dissonante de la dominante.

LE MAÎTRE.

Faites-moi la consonnance *fa*, *la*, *ut*, mais préparée par les deux harmonies dissonantes, successivement.

L'ÉLÈVE.

C'est vous qui prendrez ma place et qui me jouerez la consonnance *mi* bémol, *sol*, *si* bémol, préparée successivement par les deux harmonies dissonantes; je voudrais sentir l'effet des deux repos sur cette consonnance majestueuse; sans compter que la tâche me paraît trop difficile, pour une connaissance

d'aussi fraîche date que la mienne, avec les harmonies dissonantes.

LE MAÎTRE.

Très-volontiers. Je prendrai d'abord cette consonnance *mi* bémol, *sol, si* bémol pour le repos de la dominante. Je suis donc...

L'ÉLÈVE.

En *la* bémol.

LE MAÎTRE.

Je le savais.

L'ÉLÈVE.

Monsieur, je suis une impertinente.

LE MAÎTRE.

Vous êtes un enfant charmant, et moi je suis un mal appris de ne vous avoir pas dit le plus petit mot honnête sur la sagacité avec laquelle vous avez rencontré la raison de la différence des deux repos.

L'ÉLÈVE.

Vous êtes trop bon.

LE MAÎTRE.

Je suis en *la* bémol. La gamme de *la* bémol a quatre bémols; car ne connaissant encore que la dissonance de la seconde en majeur, je ne présume pas que vous me veuillez en mineur de *la* bémol.

L'harmonie de la seconde est donc *si*♭, *ré*♭, *fa, la*♭.

Écoutez bien l'effet de ce repos. Je prends la seconde position *ré* bémol, *fa, la* bémol, *si* bémol, afin de conserver la première position, *mi* bémol, *sol, si* bémol, que nous avons adoptée pour cette consonnance.

A présent je prends la même consonnance pour le repos de la tonique. Je suis donc en *mi* bémol. J'ai donc trois bémols.

L'harmonie dissonante de la dominante qui y conduit est donc *si* bémol, *ré, fa, la* bémol... écoutez encore... Je vais vous jouer ces deux repos différemment amenés.

L'ÉLÈVE.

Je sens la différence, et je vois qu'en effet elle naît de celle des intervalles *ré* bémol, *mi* bémol, et *ré, mi* bémol... A mon

tour, à présent... Je vais jouer la consonnance *fa, la, ut*, suivant ces deux repos. Les deux harmonies dissonantes qui l'amènent, l'appellent, la préparent, cela est égal, sont, *ut, mi* bémol, *sol, si* bémol, et *ut, mi, sol, si* bémol... Est-ce cela?

LE MAÎTRE.

Très-bien... Mais je pense... que vous êtes en état de vous exercer seule sur les deux harmonies dissonantes, et de sentir la différence des deux repos... et que mon affaire est de vous arranger les harmonies consonnantes et dissonantes, de manière qu'il en résulte une phrase harmonique dans chaque modulation.

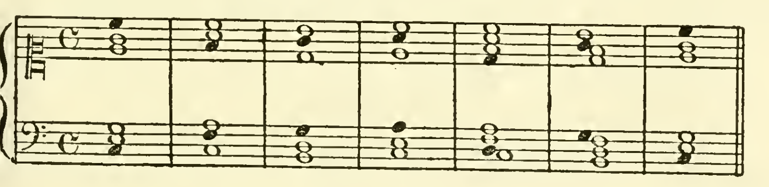
L'ÉLÈVE.

Débutez en majeur d'*ut;* que les harmonies soient simplement frappées. Je serais bien fière, si je devinais l'ordre et la marche de la phrase.

LE MAÎTRE.

A la bonne heure.

Phrase harmonique de quatre consonnances et de deux harmonies dissonantes en majeur d'*ut*.



L'ÉLÈVE.

Cela est clair; mais aussi clair que le jour. Voici votre marche. Vous faites succéder les quatre consonnances suivant l'ordre des nombres 1, 4, 5, 6. Vous pratiquez ensuite les deux harmonies dissonantes, suivant l'ordre des nombres, 2, 5; vous sauvez la dissonance de la dominante par le repos de la tonique. Je vous prie de mejouer cette phrase, afin que j'en connaisse l'effet. Il ne s'agit pas seulement d'éclairer l'esprit, il faut encore former l'oreille... Cette succession est plus belle que la première, cela est sûr... Mais vous ne sauvez pas l'harmonie dissonante de la seconde; vous lui faites succéder tout de suite celle de la dominante. Vous auriez dû, ce me semble, interposer *sol, si, ré*.

LE MAÎTRE.

Considérez que l'harmonie dissonante de la dominante *sol, si, ré, fa,* renferme déjà la consonnance *sol, si, ré;* ainsi quand je fais succéder à la dissonance de seconde la dissonance de la dominante, je sauve la première en même temps que je prépare au repos de la tonique par l'emploi de la suivante.

Je vais vous écrire cette phrase, dans les autres modulations majeures.

L'ÉLÈVE.

Ces exemples me seront superflus; je ne désespère pas de les trouver de moi-même et d'y appliquer vos batteries. Dites-moi plutôt quelque chose des modulations mineures. Premièrement, je me souviens qu'en mineur, l'harmonie dissonante de la quinte est la même qu'en majeur; de sorte que *sol, si, ré, fa,* va tout aussi bien à *ut, mi* bémol, *sol,* qu'à *ut, mi, sol.* L'harmonie de la seconde est-elle aussi la même dans les deux modes?

LE MAÎTRE.

Non.

L'ÉLÈVE.

Tant pis.

LE MAÎTRE.

Vous n'aimez pas les nouveautés. Elle suit les notes de la gamme. En mineur d'*ut,* elle devient *ré, fa, la* bémol, *ut.*

L'ÉLÈVE.

Vous m'avez dit que la consonnance de la dominante était la même en majeur et en mineur; donc en *ut,* le repos de la dominante *sol, si, ré,* peut être amené par deux dissonances, en majeur par *ré, fa, la, ut;* en mineur par *ré, fa, la* bémol, *ut.*

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Faites en *ut* ce repos doublement amené... Qu'en pensez-vous?

L'ÉLÈVE.

Ce repos, plus fort en mineur qu'en majeur, l'est moins que celui de la tonique; cependant il me plaît davantage, car sa tristesse va à l'âme.

LE MAÎTRE.

Et voyez-vous pourquoi il est plus fort en mineur qu'en majeur?

L'ÉLÈVE.

Sans doute. En majeur, *la* dissone avec *sol* note principale du repos; en mineur, c'est *la* bémol qui fait avec *sol* un intervalle plus petit : je soupçonne l'intervalle *fa* dièse, *sol* d'être encore plus ingrat que celui de *la* bémol *sol*. Il s'agit maintenant de pratiquer dans toutes les octaves la consonnance de la dominante amenée par les deux dissonances.

LE MAÎTRE.

Observez de plus que l'harmonie dissonante de la seconde en mineur n'est plus faite de l'harmonie consonnante de la seconde, avec une tierce surajoutée à l'aigu; car *ré, fa, la* bémol n'est point une consonnance; le *la* bémol en fait un intervalle de fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

Cela ne nuit à rien, et je n'en ai pas moins de plaisir. L'impression que je reçois de la consonnance de la dominante amenée par cette dissonance irrégulière m'est très-douce. Mais...

LE MAÎTRE.

Quoi, mais?... Vous vous frottez le front de la main.

L'ÉLÈVE.

C'est que j'en ai assez; et que, si quelque rêve fâcheux ne trouble point mon sommeil, grâce au *fa*, *sol*, au *fa* dièse, *sol*, au *la*, *sol*, et au *la* bémol, *sol* qui m'ont fortement appliquée, je dormirai bien... Jouons bien vite une ou deux sonates, afin que, quand papa viendra et qu'il dira : « Hé bien, qu'avez-vous fait? » on puisse lui répondre : « de l'harmonie... et des pièces!... et des pièces »... Mais point de critique, s'il vous plaît; j'irai bien, j'irai mal; vous n'y ferez nulle attention... Pour une demi-heure, vous n'êtes plus mon maître... Vous êtes mon conducteur, mon admirateur.

LE MAÎTRE.

A la bonne heure; mais il faut que je vous écrive la seconde phrase harmonique en mineur de *la;* cela ne différera mon admiration que d'un moment.

L'ÉLÈVE.

Écrivez, tandis que je chercherai dans ce gros portefeuille quelque chose ou de très-facile ou de très-difficile.

LE MAÎTRE.

Phrase harmonique de quatre consonnances et de deux dissonances en mineur de *la*.

FIN DU SEPTIÈME DIALOGUE
ET DE LA TROISIÈME LEÇON D'HARMONIE.

HUITIÈME DIALOGUE

ET

QUATRIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE ET LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE.

Il y a longtemps que je ne me suis assis là.

L'ÉLÈVE.

Et vous avez très-bien fait, papa.

LE MAÎTRE.

Pourquoi cela, mademoiselle?

L'ÉLÈVE.

C'est que papa ne permet jamais qu'on soit bête; qu'il exige, ce qui ne se peut guère, qu'on jouisse de son esprit à tout moment, et que s'il arrive à la raison de s'absenter, il entre dans des impatiences qui lui font mal. En vérité, papa, pour votre santé qui m'est chère, et pour mes aises qui me le sont aussi, soit que vos affaires ne vous aient pas permis d'assister à nos leçons, soit que vous ayez imaginé de vous-même que vous y pourriez être de trop, vous avez fait comme si vous m'eussiez consultée.

LE PHILOSOPHE.

C'est me dire assez crûment de passer mon chemin.

LE MAÎTRE.

Non, non, monsieur : je vous garantis, moi, que vous pouvez rester sans conséquence fâcheuse pour votre bonne humeur et pour la nôtre.

L'ÉLÈVE.

A la condition que nous ne ferons rien de nouveau; tenez,

papa, il y a peut-être quelque pauvre diable qui vous attend dans votre cabinet; allez-y; c'est le mieux.

LE PHILOSOPHE.

Tu crois?

L'ÉLÈVE.

J'en suis sûre. Ou nous reviendrons sur ce que nous avons déjà dit cent fois, et cela pourra vous ennuyer; ou nous marcherons en avant, et je doute que cela vous amuse.

LE PHILOSOPHE.

Bonjour.

L'ÉLÈVE.

Sans me baiser?

LE PHILOSOPHE.

Je ne puis savoir si tu le mérites.

L'ÉLÈVE.

Je ne serais pas fort heureuse, si vous y regardiez tous les jours de si près, Ça, baisez-moi vite, et partez.

LE MAÎTRE.

Hé bien, comment gouvernez-vous les harmonies?

L'ÉLÈVE.

Ce sont elles qui me gouvernent. J'ai été ces deux jours-ci aux progressions, aux phrases harmoniques, aux repos doublement amenés, aux dissonances doublement sauvées, et le reste, pour tout régime.

LE MAÎTRE.

Êtes-vous lasse? Laissons l'harmonie. Jouons quelque chose.

L'ÉLÈVE.

L'Allemande de Schobert ou la Chasse de la Garde?

LE MAÎTRE.

Plaisantez tant qu'il vous plaira, mais il y a là dedans de la gaieté, de la facilité, du chant; et sur sept à huit cent mille paires d'oreilles, plus des trois quarts préféreraient ces bagatelles à la plus sublime sonate de Schobert ou d'Eckard.

L'ÉLÈVE.

Et la première vielleuse du boulevard, à Cramer.

LE MAÎTRE.

Que s'ensuit-il de là? Que la musique de Cramer est faite

pour le très-petit nombre; celle que j'aime pour la multitude; et c'est toujours l'instruction ou l'amusement du grand nombre qu'il faut se proposer.

L'ÉLÈVE.

J'imaginais tout le contraire. Boileau n'ambitionne que quelques lecteurs de goût; un grand poëte latin se contente de peu d'approbateurs choisis; et si l'on suivait votre principe jusqu'au bout, nous aurions vraiment de beaux tableaux, de belles statues, de plaisantes poésies, une singulière éloquence, d'étranges productions en tout genre! Si le sentiment de l'excellence n'est pas réservé à quelques âmes privilégiées, ainsi que j'en suis persuadée, encore vaudrait-il mieux amener la multitude à la connaissance du beau que de s'arrêter à la médiocrité par égard pour elle.

LE MAÎTRE.

Où est la nécessité que l'homme du peuple s'entende en musique? Vous mettez trop d'importance à des riens. Avez-vous lu un certain discours qui a été couronné à Dijon?

L'ÉLÈVE.

Oui; beaucoup de sophismes très-éloquents dont la dernière conséquence serait de casser les instruments de musique, de brûler les tableaux, de briser les statues, peut-être de déserter les villes, et de se disperser dans les forêts.

LE MAÎTRE.

J'aimerais mieux les hommes épars et bons que rassemblés et pervers.

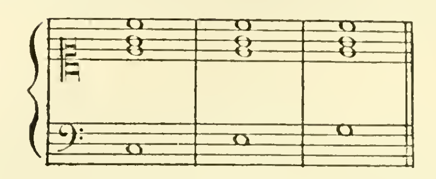
L'ÉLÈVE.

Et moi, je sens ma tête un peu rafraîchie; je ne veux pas que vous fassiez plus longtemps de la morale qui vous déplaît, et je veux faire de l'harmonie qui me prépare un jour à moi-même et aux autres un amusement aussi innocent qu'agréable. De quoi s'agit-il à présent?

LE MAÎTRE.

De se mettre en *ut*, et de faire avec la main droite l'harmonie consonnante de la tonique, en lui donnant successivement

pour basse les notes qui la composent, comme vous voyez :



L'ÉLÈVE.

C'est fait. Que s'ensuit-il ?

LE MAÎTRE.

Trois accords.

L'ÉLÈVE.

Qu'est-ce qu'un accord ?

LE MAÎTRE.

La convenance du rapport entre la base et les notes de l'harmonie.

L'ÉLÈVE.

Quel nom donnez-vous à ces trois accords?

LE MAÎTRE.

Le premier, où l'harmonie fait avec la basse *ut*, tonique, unisson, tierce et quinte, s'appelle *accord parfait.*

Le second, où l'harmonie fait avec la basse *mi*, sixte, unisson et tierce, s'appelle *tierce et sixte*, ou simplement *sixte.*

Le troisième, où l'harmonie fait avec la basse *sol*, quarte, sixte et unisson, s'appelle *quarte et sixte.*

L'ÉLÈVE.

Ainsi chaque harmonie consonnante produit trois accords : l'accord parfait, la sixte, et la quarte et sixte. Or comme il y a vingt-quatre harmonies consonnantes, voilà, de bon compte, soixante et douze accords.

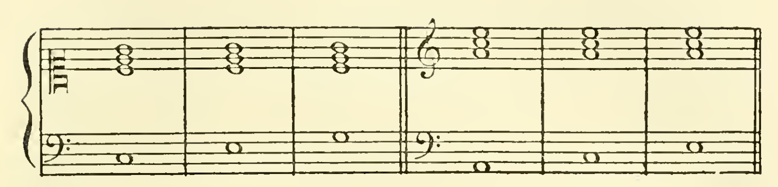
La consonnance *mi* bémol, *sol*, *si* bémol est un accord parfait, si le *mi* bémol est à la basse.

La consonnance *fa* dièse, *la*, *ut* dièse donne un accord de sixte, si la basse est *la.*

La consonnance *mi*, *sol*, *si* produit une quarte et sixte, sil a basse est *si*. J'entends.

LE MAÎTRE.

Je le vois. Enregistrons d'abord ces trois accords dérivés de l'harmonie consonnante, tels que *ut*, *mi*, *sol*, et *la*, *ut*, *mi*.



Vous avez très-bien calculé le nombre des accords produits par les vingt-quatre harmonies consonnantes. Il fallait ajouter à cela que les quatre consonnances de chaque modulation y engendraient douze accords, quatre accords parfaits, quatre sixtes et quatre quartes et sixtes; pourquoi vous ai-je noté les trois accords d'*ut, mi, sol,* et les trois accords de *la, ut, mi?*

L'ÉLÈVE.

Peut-être afin que je remarquasse que les basses des quatre accords parfaits de chaque modulation sont la tonique, la quarte, la quinte et la sixte.

Que les basses des quatre sixtes sont la tierce, la sixte, la septième et l'octave.

Et que les basses des quatre quartes et sixtes sont la quinte, la tonique, la seconde et la tierce.

Mais je ne sens pas l'utilité des deux exemples notés.

LE MAÎTRE.

Après avoir si bien reconnu les basses des accords en chaque modulation, vous auriez pu voir que les basses des accords parfaits sont la même chose que les notes fondamentales des harmonies consonnantes; de sorte qu'on peut dire indistinctement l'accord parfait en majeur d'*ut,* et l'harmonie consonnante en majeur d'*ut;* l'accord parfait ou l'harmonie consonnante en mineur de *la.*

L'ÉLÈVE.

Voilà qui est dit. Pourquoi avoir écrit les noms au-dessus?

LE MAÎTRE.

Afin que vous les retrouvassiez s'ils vous échappaient, et que vous distinguassiez les deux espèces d'accords, tant parfaits que sixtes et six quartes, les uns produits par une consonnance majeure, *ut, mi, sol,* les autres par une consonnance mineure, *la, ut, mi.*

L'ÉLÈVE.

Et quelle différence y a-t-il entre eux? Il me semble...

LE MAÎTRE.

Qu'en *la*, *ut*, *mi*, la tierce est mineure; qu'en *ut*, *mi*, *sol*, elle est majeure.

L'ÉLÈVE.

Je suis une étourdie pour cette fois qui ne sera pas la dernière. Laissez-moi examiner la sixte qui naît de la consonnance majeure *ut*, *mi*, *sol*, et la sixte qui naît de la consonnance mineure *la*, *ut*, *mi*.

En *ut*, *mi*, *sol*, avec *mi* à la basse, la tierce *sol* est mineure. et la sixte est mineure aussi.

En *la*, *ut*, *mi*, avec *ut* à la basse, la tierce et la sixte au contraire sont majeures.

Dans le dernier accord de chaque consonnance, la quarte est sixte; en *ut*, *mi*, *sol*, la sixte est majeure; en *la*, *ut*, *mi*, la sixte est mineure. Le contraire de l'accord de sixte qui précède; et voilà tout ce qu'il y a à dire sur cet article.

LE MAÎTRE.

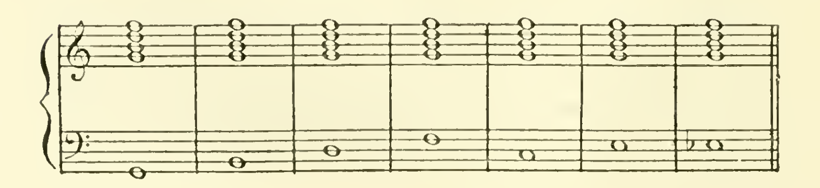
En ajoutant que l'accord parfait suit dans la dénomination la nature de sa tierce; et qu'il faut dire accord parfait majeur, accord parfait mineur, comme on dit consonnance majeure, consonnance mineure.

L'ÉLÈVE.

Que je rumine un peu sur cela... Je sais... Avançons.

LE MAÎTRE.

Jouez l'harmonie dissonante de la dominante, avec la main droite, toujours en *ut*; donnez-lui pour basse successivement les notes qui la composent; à ces notes de basse ajoutez la tonique, sa tierce majeure, sa tierce mineure, et faites pareillement sur chacune la même harmonie dissonante de la dominante, comme il est écrit.



L'ÉLÈVE.

Et sept nouveaux accords. Quelle nuée? et vous espérez que je les retiendrai ?

LE MAÎTRE.

Vous les retiendrez ou vous ne les retiendrez pas; parlons-en toujours.

L'ÉLÈVE.

Et ces trois derniers qui me tombent de je ne sais où ?

LE MAÎTRE.

Sept accords produits par l'harmonie dissonante de la dominante.

L'ÉLÈVE.

Produits ! Cela vous convient ; à la bonne heure.

LE MAÎTRE.

Je vois que ces trois derniers vous chagrinent ; leurs basses ne sont point renfermées dans l'harmonie ; qu'importe, s'ils font bien ?

L'ÉLÈVE.

J'en doute.

LE MAÎTRE.

Appelez-les accords par *supposition;* ils sont durs, il est vrai, mais la consonnance qu'ils appellent et qui les sauve en devient un repos d'autant plus doux.

L'ÉLÈVE.

Et cette bénigne consonnance, quelle est-elle?

LE MAÎTRE.

Ne le savez-vous pas? Où mène l'harmonie dissonante de la dominante, soit en majeur, soit en mineur?

L'ÉLÈVE.

A la consonnance de la tonique.

LE MAÎTRE.

C'est donc elle qui sauve aussi les accords produits par cette dissonance, vrais ou supposés.

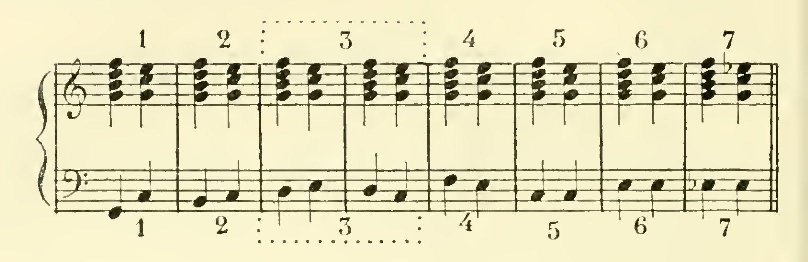
L'ÉLÈVE.

Il faut essayer cela.

LE MAÎTRE.

Cela va. Mais au lieu de sauver toujours par l'harmonie consonnante de la tonique, pourquoi ne pas employer à la basse

d'autres sons que cette tonique? Pourquoi n'y pas entremêler tantôt la sixte, tantôt la quarte et sixte? Pourquoi ne pas varier quand on le peut? Je vais vous écrire ce que je vous prescris; car il y a pour les sons de la basse un choix qui n'est pas indifférent.



L'ÉLÈVE.

Je vois; le premier et le second accords dissonants sont sauvés par l'accord parfait de la tonique.

Le troisième par la sixte de la tierce, ou par l'accord parfait de la tonique.

Le quatrième par la sixte de la tierce.

Le cinquième par l'accord parfait de la tonique.

Le sixième par la sixte de la tierce majeure.

Le septième par la sixte de la tirece mineure.

Mais j'aimerais mieux nommer les trois derniers accords par *anticipation :* car il me semble que leurs basses anticipent sur la consonnance qui les sauve : votre supposition ne me dit rien.

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Anticipez encore et sauvez les cinq premiers accords par la consonnance de la tonique en mineur.

Il faut à présent vous expliquer les rapports qui règnent entre les basses de ces accords et les notes de l'harmonie dissonante qui les produit; d'où nous déduirons les noms qui leur sont propres.

La basse du premier est la quinte *sol.*

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse un unisson, *sol, sol;* une tierce majeure, *sol, si;* une quinte *sol, ré,* et une; septième, *sol, fa.*

On devrait donc le nommer tierce, quinte et septième; on le nomme plus simplement *accord de septième.*

Observez que la basse *sol* est la note fondamentale de l'harmonie.

La basse du second est *si*.

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une sixte mineure, *si, sol;* un unisson *si, si;* une tierce mineure *si, ré,* et une fausse quinte, *si, fa.*

On devrait donc le nommer tierce, fausse quinte et sixte; on le nomme plus simplement *fausse quinte.*

Observez que la basse *si* est la note sensible.

La basse du troisième est *ré.*

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une quarte, *ré, sol;* une sixte majeure, *ré, si;* un unisson, *ré, ré;* une tierce mineure, *ré, fa.*

On devrait donc le nommer tierce, quarte et sixte; on le nomme *petite sixte majeure.*

Observez que sa basse *ré* est la seconde de l'octave.

La basse du quatrième est *fa.*

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une seconde, *fa, sol;* une quarte superflue ou triton, *fa, si;* une sixte majeure, *fa, ré,* et un unisson, *fa, fa.*

On devrait donc le nommer seconde, triton et sixte; on le nomme *triton.*

Observez que la basse *fa* est la quarte de l'octave.

La basse du cinquième est *ut.*

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une quinte, *ut, sol;* une septième superflue, *ut, si;* une neuvième ou seconde, *ut, ré;* une onzième ou quarte, *ut, fa.*

On devrait donc le nommer seconde, quarte, quinte et septième; on le nomme *septième superflue.*

Observez que la basse *ut* est la tonique de l'octave.

La basse du sixième est *mi.*

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une tierce mineure, *mi, sol;* une quinte, *mi, si;* une septième, *mi, ré;* une neuvième diminuée, *mi, fa.*

On devrait donc le nommer tierce, quinte et neuvième; on le nomme *neuvième diminuée* et *septième.*

Observez que la basse *mi* est la tierce majeure du ton.

La basse du septième est *mi* bémol.

L'harmonie *sol, si, ré, fa* fait avec cette basse une tierce

majeure, *mi* bémol, *sol;* une quinte superflue, *mi* bémol, *si;* une septième superflue, *mi* bémol, *ré,* et une neuvième ou seconde, *mi* bémol, *fa.*

On devrait donc le nommer seconde, tierce, quinte superflue et septième superflue; on le nomme *quinte superflue.*

Observez que la basse *mi* bémol est la tierce mineure du ton.

L'ÉLÈVE.

Voilà bien des observations et des noms nouveaux; mais heureusement ils seront écrits. Voyons si j'exécuterais bien une quinte superflue en *sol*... La basse est la tierce mineure de l'octave... donc c'est *si* bémol... L'accord est produit par l'harmonie dissonante de la dominante *ré, fa* dièse, *la, ut*... donc *si* bémol de la basse et de la main gauche; et *ré, fa* dièse, *la, ut,* au-dessus et de la main droite... *si* bémol... *ré, fa* dièse, *la, ut.* Oh! que cela est laid!

LE MAÎTRE.

Sauvez par la sixte sur la même note de basse.

L'ÉLÈVE.

Il faut que je répète cette quinte superflue pour mon oreille... *si* bémol, tierce mineure de l'octave, à la basse... *ré, fa* dièse, *la, ut,* harmonie de dominante et quinte superflue avec la basse... *sol, si* bémol, *ré,* sur la même note de basse *si* bémol... ce dernier accord consonnant soulage, et d'un grand chagrin.

LE MAÎTRE.

Faites le triton en *fa,* et sauvez en mineur.

L'ÉLÈVE.

C'est, si je m'en souviens, par l'accord de sixte sur la tierce qu'il se sauve. Sa basse, si je ne me trompe, est la quarte. En *fa,* ce sera donc *si* bémol; et, comme il provient de l'harmonie dissonante de la dominante, la même en majeur qu'en mineur; *ut, mi, sol, si* bémol, pour la main droite; la sixte qui sauve ce triton aura pour basse *la* bémol, comme vous le voulez en mineur; donc pour la main droite, *fa, la* bémol, *ut.*

LE MAÎTRE.

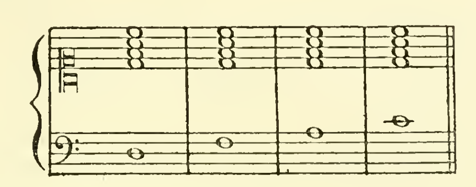
On pourrait en demander moins, mais on n'en saurait attendre davantage. Demain, que vous aurez un peu digéré ce qui précède, je vous exercerai dans toutes les modulations par des questions de la même espèce.

L'ÉLÈVE.

En attendant, que ferons-nous?

LE MAÎTRE.

Nous avons de la besogne toute prête; et l'harmonie dissonante de la seconde donc? Jouez-la en majeur d'*ut*, de la main droite, et donnez-lui successivement pour basse les quatre notes qui la composent :



L'ÉLÈVE.

Autres quatre accords. Cette dissonance est moins féconde que celle de la dominante, et je présume que ces quatre accords dissonants se sauveront par les trois accords produits de la consonnance de la dominante; car c'est à cette harmonie que l'harmonie qui les engendre conduit, à ce que je crois.

LE MAÎTRE.

C'est cela. On peut les sauver de la manière suivante.



L'ÉLÈVE.

Je vois; le premier est sauvé par la quarte et sixte sur la même basse. Le second par l'accord parfait de la dominante; le troisième et le quatrième par la sixte de la sensible.

LE MAÎTRE.

La basse du premier est *ré*.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie *ré, fa, la, ut* fait avec cette basse un unisson, *ré, ré*; une tierce mineure, *ré, fa*; une quinte, *ré, la*, et une sep-

tième, *ré*, *ut*... On devrait donc le nommer tierce, quinte et septième, et on le nomme?

LE MAÎTRE.

Simplement *accord de septième*.

Observez que la basse *ré* est la seconde de l'octave, et que la différence de cet accord et de l'accord de septième qui provient de l'harmonie dissonante de la dominante n'est que dans la tierce.

La basse du second est *fa*.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie dissonante *ré*, *fa*, *la*, *ut* fait avec cette basse une sixte majeure, *fa*, *ré*; un unisson, *fa*, *fa*; une tierce majeure, *fa*, *la*, et une quinte, *fa*, *ut*. On devrait donc le nommer tierce, quinte et sixte; et on le nomme?

LE MAÎTRE.

Quinte et sixte ou *grande sixte*.

Observez que sa basse *fa* est la quarte de l'octave.

La basse du troisième est *la*.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie *ré*, *fa*, *la*, *ut* fait avec cette basse une quarte, *la*, *ré*; une sixte mineure, *la*, *fa*; un unisson, *la*, *la*, et une tierce mineure, *la*, *ut*. On devrait donc le nommer tierce, quarte et sixte. Et on le nomme?

LE MAÎTRE.

Petite sixte.

Observez que sa basse *la* est sixte de l'octave.

La basse du quatrième est *ut*.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie *ré*, *fa*, *la*, *ut* fait avec cette basse une seconde, *ut*, *ré*; une quarte, *ut*, *fa*; une sixte majeure, *ut*, *la*, et un unisson, *ut*, *ut*. On devrait donc le nommer seconde, quarte et sixte; et on le nomme?

LE MAÎTRE.

Seconde.

Observez que sa basse *ut* est tonique de l'octave.

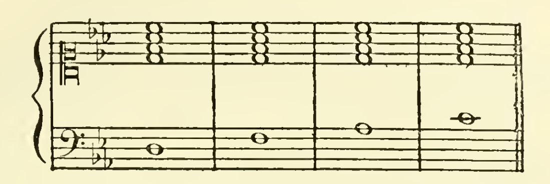
L'ÉLÈVE.

Si je me proposais de faire une quinte et sixte en majeure de *sol*, m'en tirerais-je à mon honneur?... Voyons... sa basse

sera *ut*... la dissonance de la seconde *la, ut, mi, sol,* et pour sauver cette quinte et sixte... L'accord parfait de la dominante.

LE MAÎTRE.

Rien de mieux. Frappez la dissonance de la seconde aussi en mineur, comme vous voyez ci-dessous :



Ces quatre accords se nomment en majeur comme en mineur, quoiqu'en mineur les rapports des sons soient un peu différents.

Au premier, *ré, fa, la* bémol, *ut* fait avec la basse *ré* un unisson, *ré, ré;* une tierce mineure, *ré, fa,* et un septième, *ré, ut,* comme en majeur; mais au lieu d'une quinte, *ré, la,* qui a lieu en majeur, on a en mineur une fausse quinte, *ré, la* bémol.

Dans le second, la tierce *fa, la* bémol est mineure ; au lieu qu'elle est majeure en majeur.

Dans le quatrième, la sixte *ut, la* bémol est mineure ; tandis qu'en majeur, c'est *ut, la,* et par conséquent majeure.

Dans le troisième, tout varie; la tierce *la* bémol, *ut,* et la sixte *la* bémol, *fa* sont majeures ; et la quarte *la* bémol *ré* est superflue. Cependant on évite des difficultés en laissant à cet accord le nom de petite sixte.

La consonnance de la dominante étant la même en majeur et en mineur, ces accords se sauvent de la même manière dans les deux modes.

L'ÉLÈVE.

J'y consens ; mais si nous récapituliions, et que vous prissiez sur vous cette tâche.

LE MAÎTRE.

Récapitulons. Deux espèces d'harmonies consonnantes;
La majeure, *ut, mi, sol;* la mineure, *la, ut, mi.*
Deux espèces d'harmonies dissonantes de seconde.
La majeure, *ré, fa, la, ut;* la mineure *ré, fa, la*♭, *ut.*

Une seule espèce d'harmonie dissonante de la dominante, *sol, si, ré, fa.*

L'ÉLÈVE.

Donc cinq espèces d'harmonies. Leurs produits?

LE MAÎTRE.

Vingt et un accords dont voici les noms :

Accord parfait majeur. — Accord parfait mineur. — Sixte majeure. — Sixte mineure. — Quarte et sixte majeures. — Quarte et sixte mineures. — Septième de seconde en majeur. — Septième de seconde en mineur. — Quinte et sixte en majeur. — Quinte et sixte en mineur. — Petite sixte en majeur. — Petite sixte en mineur. — Seconde en majeur. — Seconde en mineur. — Septième de dominante. — Fausse quinte. — Petite sixte majeure. — Triton. — Septième superflue. — Neuvième diminuée et septième. — Quinte superflue.

L'ÉLÈVE.

Voilà bien des accords; mais puisque vous les avez appris, un autre, avec un peu plus de peine, peut les apprendre aussi.

LE MAÎTRE.

Il est beau de ne pas désespérer. A présent jouez-moi la progression des consonnances par quarte. Donnez seulement à la basse la note fondamentale, et cela formera une chaîne d'accords parfaits.

L'ÉLÈVE.

Il faut toujours être en garde contre vos demandes; si je choisis le majeur, ce sera le mineur que vous aurez voulu.

LE MAÎTRE.

Cela donne de la justesse à l'esprit. Le majeur. Frappez d'abord l'accord parfait d'*ut;* mais avant que de frapper celui de *fa*, amenez-le par le triton et la fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

J'attends que cela s'éclaircisse. Que la lumière se fasse.

LE MAÎTRE.

Amener, préparer l'accord parfait de *fa* par le triton, c'est faire le triton en *fa*; l'amener, le préparer par la fausse quinte, c'est faire en *fa* la fausse quinte.

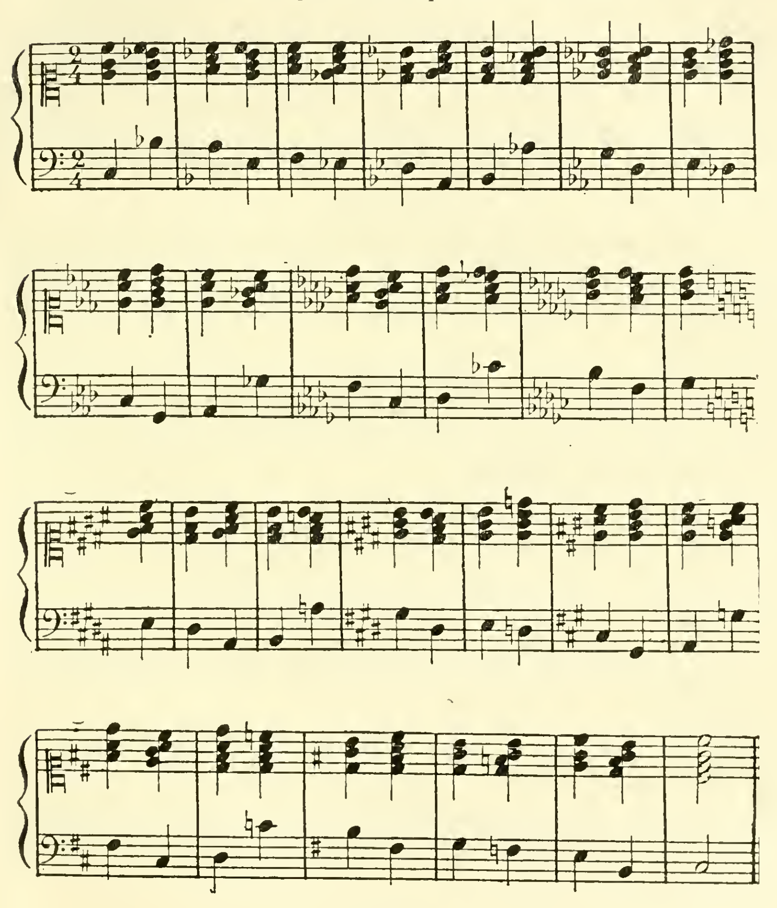
L'ÉLÈVE.

Et la lumière fut faite. Donc point de triton à sauver, puisque la fausse quinte le doit suivre.

LE MAÎTRE.

J'entendais tout au contraire que le triton fût sauvé par une consonnance interposée entre les deux accords dissonants; et voici ma demande écrite :

Progression d'accords parfaits par quarte préparés par le triton et par la fausse quinte.



L'ÉLÈVE.

Il faut transporter cela sur le clavier. Ayez pour agréable de me jouer cette progression... Elle fait bien... Demain... demain! C'est bientôt, c'est peu de temps pour se promettre d'en faire autant; mais j'y travaillerai. Je comprends tout.

LE MAÎTRE.

Voici le même exemple avec des batteries.

L'ÉLÈVE.

A votre aise; faites bien des vôtres. Vous espérez me dérouter en doublant une note des harmonies tant consonnantes que dissonantes; mais croyez que *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et *ré*, *fa*, *sol*, *si*, *ré*, ne sont pour moi que l'harmonie dissonante. Vous ne m'égarerez pas davantage en n'employant que trois sons de cette harmonie. Faites, si cela vous dit, cinq notes à la basse de la main gauche; habituée à exécuter les consonnances avec la main gauche, vous ne m'étonnerez point. Savez-vous qu'en moins de rien je saurais frapper toute l'harmonie à la basse.

LE MAÎTRE.

Lorsque la fantaisie vous en prendra, ne manquez jamais de doubler la note de la basse; et si vous supprimez de la main droite une note de l'harmonie, que ce soit toujours l'unisson de la basse.

L'ÉLÈVE.

J'entends; mais il faut écrire, parce qu'il faut se souvenir de ce qu'on a entendu, et qu'on ne dispose pas de sa mémoire comme de son jugement.

LE MAÎTRE.

Nous écrirons, et quand il y aura ou de l'obscurité ou de l'oubli, je ne suis pas là pour rien. Maintenant...

L'ÉLÈVE.

Sauf votre meilleur avis, nous jetterions un coup d'œil sur les signes dont on marque les différents accords que vous m'avez expliqués.

LE MAÎTRE.

C'est ce que j'allais vous proposer. On note la basse. Quant à l'harmonie qu'il faut exécuter de la main droite, on l'indique par les chiffres et d'autres caractères placés au-dessus des notes de la basse.

L'ÉLÈVE.

Et lire couramment ces signes, quand il y en a, et les suppléer juste quand il n'y en a point, c'est accompagner.

LE MAÎTRE.

L'accord parfait majeur... Il serait à souhaiter qu'il n'y eût qu'un caractère pour cet accord dans toutes les modulations, et

qu'un autre pour l'accord parfait mineur : il n'en est pas tout à fait ainsi.

Les accords parfaits majeur et mineur se désignent par les signes que vous voyez : ♯. ♭. 3. 5. 8. ♯3. ♭3. ♭3. 5/8. 5/5. 5/3. 8/3. 8/5. 8/♯. 8/♭. 8/♭/3.

La sixte par	6. ♯6. ♭6. ♭6. 6/3
La quarte et sixte par	6/4. ♯6/4. ♭6/4. ♭6/4.
La septième de sec^de par	7. ♭7. 7/5. 7/5. 7/♭5.
La quinte et sixte par	6/5. 6/5/♯. 6/5/3. 6/5/♭. 6/5/♭. ♯6/5.
La petite sixte par	6. 6/4. 6/4♯. 6/4-. 6/♯4. 6/-4.
La sept^me de domin^te par	7/♯. 7/3. -7. 7/5.
La seconde par	4/2. 6/4/2. ♯6/2. -6/2. 6/2.
La fausse quinte par	6/-5. 6/5. ♭5. -5.
La petite sixte maj. par	6. ♯6. -6.
Le triton par	6/4. ♯4/2. 4♯/2. 4-/2. 4. 4♯. 4-.
La septième superflue par	7♯. 7-. 9/4. 7♯/6.
La neuv^me et sept^me par	9/7. ♭9/7. 9/7.
La quinte superflue par	♯5. 5♯. 5-. 7♯/5♯. 7-/5-.

L'ÉLÈVE.

Quelle effrayante litanie de signes, et cela pour chaque accord ! Il y a de quoi fendre la tête ; et d'où vient tout ce fatras ?

LE MAÎTRE.

Du même fonds que le chaos des lois et des coutumes, la diversité des mesures et des poids, l'irrégularité des rues, la

confusion des maisons, la bizarrerie de l'orthographe. C'est que l'art s'est fait peu à peu, et qu'il n'y a point eu un premier grand législateur. Mais ce que je viens de vous écrire n'est rien en comparaison de ce que je recueillerais des auteurs, si je me donnais la peine de les feuilleter. Les Italiens et les Allemands ne font point frapper l'harmonie complète de la main droite. Il faut en accompagnant leurs ouvrages s'en tenir aux sons désignés par les chiffres. S'il y a au-dessus de la tonique *ut*, $\frac{7}{9}$ ♯ cela veut dire, de la main droite, la septième superflue *si*, et la neuvième *ré* seulement, et non l'harmonie entière *sol*, *si*, *ré*, *fa* d'où provient cet accord. Ainsi, pour cet accompagnement, tout le savoir se réduit à bien connaître les intervalles de l'octave chromatique. Un dièse placé devant ou après le chiffre marque une note dièse, ainsi du bémol; ♯5 sur la basse *si* signifie quinte, *fa* dièse; le même signe sur *ut*, quinte superflue, *sol* dièse; un bémol devant le 5, tantôt quinte, tantôt fausse quinte.

Entre toutes ces méthodes, si l'on peut donner ce nom aux caprices des auteurs, j'ai gardé un milieu en m'en tenant aux chiffres d'usage, aux signes connus, sans en introduire un nouveau, mais simplifiant autant que je l'ai pu. Pour éviter toute ambiguïté, le ♯ ou la simple + après le chiffre marque le superflu; les mêmes signes devant le chiffre, le majeur; ainsi ♯6, petite sixte majeure, et 7♯ septième superflue. Jamais devant 2, 4, 5 et 8 ni dièse ni bémol: que la seconde, la quarte, la quinte et l'octave soient notes dièses ou bémols.

4. Toujours quarte superflue ou triton.
5. Toujours fausse quinte.
7. Toujours septième diminuée.

N'employant jamais deux chiffres que pour distinguer deux accords qu'on confondrait sans cette précaution; laissant au goût à supprimer de l'harmonie ce qu'il en voudra supprimer; recommandant seulement d'omettre de préférence la note qui fait unisson avec la basse.

L'ÉLÈVE.

Voilà des préceptes dont j'userai sur la progression que vous venez de m'écrire. Je projette encore d'en varier les harmonies par toutes sortes de batteries; souvent la main droite ne fera que deux notes, ce qui me paraît surtout convenir à l'adagio et à l'andante qui me plaisent entre les autres mouvements. Je ne

suis pas indolente, et je ne me refuse pas au presto; mais je trouve au chant grave et lent plus de caractère, plus d'énergie, plus d'expression; et si j'avais à vous demander une pièce, je vous la demanderais comme le père Canaye demandait un cheval au maréchal d'Hoquincourt, comme il me convient d'être.

LE MAÎTRE.

Je vous conseille de ne vous gêner sur rien, en musique s'entend; faites à votre tête, la mienne me suggère une table à trois colonnes où vous verrez d'un coup d'œil les noms des accords, leurs signes et leurs basses.

TABLE

DES NOMS, SIGNES ET BASSES DES ACCORDS.

NOMS.	SIGNES.	BASSES.
Accord parfait majeur,	♯, 3, ♯♯, ♭3, ♮.	1, 4, 5, 6.
Accord parfait mineur,	♭, ♮, 3, ♯3, ♭♭.	1, 4, 5, 6.
Sixte majeure,	♯6, 6, ♭6.	3, 6, 7, 8.
Sixte mineure,	♭6, 6, ♯6.	3, 6, 7, 8.
Quarte et sixte majeures,	6 ♯6 ♭6 4, 4, 4.	5, 8, 2, 3.
Quarte et sixte mineures,	6 ♭6 ♯6 4, 4, 4.	5, 8, 2, 3.
Septième de seconde en majeur,	7	2
Septième de seconde en mineur.	7 5	2
Sixte et quinte en majeur,	6 5	4
Quinte et sixte en mineur,	6, 6 5, 5 ♭, 3	4
Petite sixte en majeur,	6	6
Petite sixte en mineur,	6 4	6
Seconde en majeur,	2	8
Seconde en mineur,	♭6, 6 2, 2	8
Septième de dominante,	7, 7, 7 ♯, 3, ♮	5

NOMS.	SIGNES.	BASSES.
Fausse quinte,	5	7
Petite sixte majeure,	♯6, +6	2
Triton,	4	4
Septième superflue,	7♯, 7+	1
Neuvième diminuée et septième,	9 7	3 maj.
Quinte superflue,	5♯, 5♯	3 min.

L'ÉLÈVE.

Pourquoi marquez-vous le superflu tantôt par un dièse après le chiffre, tantôt par une simple croix?

LE MAÎTRE.

Lorsque la note qui fait l'intervalle superflu est en même temps dièse comme dans l'octave d'*ut*, la quinte superflue, *sol* dièse, ou comme en *la*, la quinte superflue *sol* dièse, sur la tierce *ut*, je le désigne par le dièse après le chiffre.

Au contraire, lorsque la note qui fait l'intervalle superflu est naturelle, comme la septième superflue *si*, en *ut*, je mets une croix après le chiffre.

Il faut entendre la même chose du dièse et de la croix qui précèdent le chiffre 6, avec cette différence que devant le chiffre ils n'indiquent que la sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Et l'accord parfait indiqué par deux dièses?

LE MAÎTRE.

C'est l'accord parfait majeur en *ré* dièse, *la* dièse ou les tierces sont double dièse.

L'ÉLÈVE.

Si votre méthode laisse peu de travail au jugement, elle en donne beaucoup à la mémoire.

LE MAÎTRE.

C'est son avantage. De quelque autre manière qu'on prétendît vous instruire, sans soulager la mémoire on fatiguerait davantage le jugement. Et puis comptez-vous pour rien la présence du maître? C'est à lui de distribuer la tâche et de conduire l'élève si doucement qu'il se familiarise avec les harmonies, les accords, les signes, et qu'il ait fait de très-grands progrès avant que d'en avoir le premier soupçon. Voici une

prédiction que j'ose vous faire, c'est qu'arrivée à la fin, vous me direz avec surprise : « Quoi ! c'est là tout? » En attendant, mettons-nous un peu en majeur d'*ut*, faites la tonique de la main gauche, ajoutez l'octave afin que cela sente mieux la basse ; examinez ensuite les harmonies de la modulation où l'*ut* est renfermé.

L'ÉLÈVE.

Vous ne reconnaissez encore que quatre harmonies consonnantes dans chaque modulation, et vous ne m'avez parlé que de deux harmonies dissonantes ; la réponse à votre demande est donc contenue en six harmonies.

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Mais la tonique est-elle de ces six harmonies?

L'ÉLÈVE.

Il faut voir. En *ut* les quatre harmonies consonnantes sont *ut, mi, sol; sol, si, ré; fa, la, ut; la, ut, mi*. L'*ut* entre donc dans les harmonies consonnantes de la tonique, de la quarte et de la sixte?

Il n'est exclu que de la consonnance de la quinte.

Les deux harmonies dissonantes sont *ré, fa, la, ut;* et *sol, si, ré, fa*.

Ici je ne vois d'*ut* que dans la dissonance de la seconde.

Voilà donc quatre harmonies qui renferment l'*ut*? Qu'en voulez-vous faire?

LE MAÎTRE.

Je veux que vous me les jouïez successivement avec la main droite en gardant à la basse l'*ut* qu'elles accompagneront diversement.

L'ÉLÈVE.

Et l'ordre... attendez... ne me dites rien... Les consonnances sauvent les harmonies dissonantes... Je vais donc commencer?...

LE MAÎTRE.

Par la consonnance *ut, mi, sol*, l'alpha et l'oméga de toute progression. Elle sera suivie de celle de *la, la, ut, mi*, d'où vous irez à celle de la quarte *fa, fa, la, ut;* à l'harmonie dissonante de la seconde, *ré, fa, la, ut*, et l'enchaînement vous plaira.

L'ÉLÈVE.

Je vais vous le dire. Il faut en finissant répéter la consonnance de la tonique.

LE MAÎTRE.

Après la dissonance de la seconde *ré*, *fa*, *la*, *ut*, il faut frapper l'harmonie dissonante de la dominante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, quoiqu'elle ne contienne point l'*ut;* elle sauvera la dissonance de la seconde et préparera en même temps le repos final, *ut*, *mi*, *sol*.

L'ÉLÈVE.

J'exécute et j'écoute... Fort bien... Voilà une phrase dont mon oreille s'accommode.

LE MAÎTRE.

Et cela, savez-vous ce que c'est?... La succession de toutes les harmonies qui peuvent accompagner la tonique tant en majeur qu'en mineur.

L'ÉLÈVE.

Que j'essaye vite en mineur... en *ut* mineur, trois bémols... Ma basse ne change point... ni ma tonique non plus... donc *ut*, *mi* bémol, *sol*... J'y suis... *la* bémol, *ut*, *mi* bémol... bien... *fa*, *la* bémol, *ut*, très-bien... *ré*, *fa*, *la* bémol, *ut*... C'est cela; et puis... et puis laissant dans l'harmonie dissonante de la dominante le *si* naturel et pour cause... *sol*, *si*, *ré*, *fa*... et *ut*, *mi* bémol, *sol*... da capo... *ut*, *mi* bémol, *sol*... *la* bémol, *ut*, *mi* bémol... *fa*, *la* bémol, *ut*... *ré*, *fa*, *la* bémol, *ut*... *sol*, *si*, *ré*, *fa*... *ut*, *mi* bémol, *sol*, et pas une faute, je le gage... ordonnez, si vous l'osez, la même phrase dans toutes les modulations, et je pars.

LE MAÎTRE.

Peut-être un peu légèrement. Mais nommez-moi auparavant les accords que toutes ces harmonies font avec la tonique.

L'ÉLÈVE.

J'aime mieux vous écouter.

LE MAÎTRE.

La consonnance de la tonique fait avec la tonique accord parfait.

La consonnance de la sixte, *la*, *ut*, *mi*. . . accord de sixte.

La consonnance de la quarte *fa*, *la*, *ut*. . . quarte et sixte.

L'harmonie dissonante de la seconde *ré*, *fa*, *la*, *ut*... seconde.

L'harmonie dissonante de la dominante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*... septième superflue.

L'ÉLÈVE.

Mais je savais tout cela; je savais que l'harmonie consonnante fait toujours un accord parfait avec sa première note à la basse; une sixte, avec sa seconde note à la basse; une quarte et sixte avec sa troisième note à la basse.

Je savais que l'harmonie dissonante de la seconde fait avec la tonique une seconde.

Et que l'harmonie dissonante de la dominante fait avec la tonique une septième superflue. Je savais tout.

LE MAÎTRE.

Que ne m'arrêtiez-vous?

L'ÉLÈVE.

Je n'aime pas qu'on m'interrompe.

LE MAÎTRE.

Sans vous interrompre, mettez-vous en majeur d'*ut;* la seconde est *ré;* faites ce *ré* de la main gauche, et accompagnez-le successivement de la main droite, de toutes les harmonies de la modulation d'*ut* qui renferment le *ré*.

L'ÉLÈVE.

Parmi les consonnances, je ne vois que celle de la dominante, *sol, si, ré* qui fait avec *ré* un accord de quarte et sixte; et parmi les dissonances que celles de la dominante, *sol, si, ré, fa*, et de la seconde, *ré, fa, la, ut;* celle de la dominante, *sol, si, ré, fa*, faisant avec la basse *ré* une petite sixte majeure, et celle de la seconde, *ré, fa, la, ut*, faisant avec le même *ré* de la basse une septième.

LE MAÎTRE.

J'admire votre facilité et votre mémoire. Vous me gâtez.

L'ÉLÈVE.

Comment cela?

LE MAÎTRE.

Par l'agrément que vous me faites espérer dans mon métier, et que je n'y trouverai sûrement pas.

L'ÉLÈVE.

Vous pensez trop mal des autres.

LE MAÎTRE.

Faites ces trois accords sur la seconde *ré* du majeur d'*ut;*

commencez par la quarte et sixte, et passez à la septième, à la petite sixte majeure... Fort bien. Aussitôt dit, aussitôt fait.

L'ÉLÈVE.

Mais le dernier accord doit être sauvé, car il n'est pas consonnant.

LE MAÎTRE.

La petite sixte majeure dérive de l'harmonie dissonante de la dominante, *sol, si, ré, fa*, qui appelle la consonnance de la tonique, *ut, mi, sol*; or cette harmonie consonnante ne peut accompagner le *ré*; changez donc de basse; faites *mi* à la basse; et ce *mi* produisant une sixte sur la tierce sauvera parfaitement la petite sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Et au lieu de *mi*, pourquoi pas *ut*, et l'accord parfait de la tonique? Pourquoi pas *sol* et l'accord de quarte et sixte? Tout cela me paraît égal, la consonnance de la tonique sauvant en général les accords dérivés de la dissonance de la dominante.

LE MAÎTRE.

Qui vous le nie?

L'ÉLÈVE.

Par respect pour vous et pour le *mi* de votre choix, je m'en tiendrai à la sixte sur la tierce, à condition que vous trouverez bon que j'accompagne la seconde *la* en mineur de *sol*, avec ces trois accords, car j'imagine que la phrase a lieu dans les deux modes; et en me conformant à votre marche, qui emploie d'abord la quarte et sixte, j'aurai pour cette quarte et sixte *ré, fa* dièse, *la*; pour la septième, *la, ut, mi* bémol, *sol*; et pour la petite sixte majeure, *ré, fa* dièse, *la, ut*. Voilà ce que c'est.

LE MAÎTRE.

Avec cette petite correction pour la sixte quarte, de faire plutôt *ré, fa, la*, que *ré, fa* dièse, *la*. La règle d'introduire dans l'harmonie de la dominante la sensible de l'octave n'est indispensable que dans le cas de son accord dissonant, parce qu'il conduit au repos de la tonique. Dans les autres cas, si la consonnance de la dominante n'accompagne pas la dominante même, elle peut suivre les notes de la gamme. Eh bien, qu'attendez-vous? Sauvez donc la petite sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Votre intention, monsieur, est-elle que je profite?

LE MAÎTRE.

Ce n'est pas celle de tous les maîtres, mais c'est la mienne.

L'ÉLÈVE.

Accordez-moi donc le temps d'arranger dans ma tête vos règles, vos exceptions, vos observations.

LE MAÎTRE.

Un moyen de ne rien savoir bien, c'est de vouloir tout également retenir. Prenez-en d'abord ce que vous pourrez, sans effort et sans gêne; le reste viendra, et peu à peu vous posséderez le tout; pour sauver l'accord dissonant de la petite sixte majeure que vous venez de pratiquer sur la seconde note *la* de l'octave en mineur de *sol*, il faut...

L'ÉLÈVE.

Pratiquer la sixte de la tierce *si* bémol.

LE MAÎTRE.

Fort bien; et puis cédez-moi la place; je veux accompagner la tierce *mi* ou *mi* bémol, tant en majeur qu'en mineur, par les harmonies qui la renferment.

L'ÉLÈVE.

Vous vous passerez de dissonances, si cela vous est agréable; car il n'y a point de *mi*, ni en *sol*, *si*, *ré fa*, ni en *ré*, *fa*, *la*, *ut*.

LE MAÎTRE.

Il est vrai. J'accompagne en majeur d'*ut* la tierce *mi* par *ut*, *mi*, *sol*; par *la*, *ut*, *mi*; par *sol*, *si*, *ré*, *fa*; et je reviens à *ut*, *mi*, *sol*.

La première harmonie fait avec la basse *mi* accord de sixte.

La seconde harmonie. . . . accord de quarte et sixte.

La troisième harmonie . . . accord de septième et de neuvième diminuée.

En mineur, j'accompagne la tierce *mi* bémol par *ut*, *mi* bémol, *sol*; par *la* bémol, *ut*, *mi* bémol; par *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et je finis par *ut*, *mi* bémol, *sol*; ce qui rend en accords la sixte, la quarte et sixte et la quinte superflue.

L'ÉLÈVE.

Vous avez raison. Je me rappelle que vous avez donné à l'harmonie dissonante de la dominante pour basse la tonique,

la tierce majeure, la tierce mineure, outre les notes qui la composent.

LE MAÎTRE.

La quarte *fa* peut toujours être accompagnée, tant en majeur qu'en mineur, par sa propre consonnance, et par les deux dissonances.

La quinte *sol*, par sa propre consonnance, par la consonnance de la tonique, et par sa propre dissonance.

L'ÉLÈVE.

Et les accords que ces harmonies produisent avec leurs basses *fa* et *sol*, comment les nommez-vous? Et l'ordre à suivre, la manière de les enchaîner, vous ne m'en parlez pas?

LE MAÎTRE.

Adagio. Poursuivons notre tâche, et connaissons les harmonies qui accompagnent les autres notes de la gamme; puis nous les écrirons tant en majeur qu'en mineur d'*ut*; alors vous apprendrez l'ordre et la marche, et les signes placés au-dessus de chaque note de basse vous indiqueront les noms des accords.

L'ÉLÈVE.

Je ne sais quel poëte a dit que les choses que l'on voit frappent plus que celles qu'on entend; mais ce n'est pas en musique.

LE MAÎTRE.

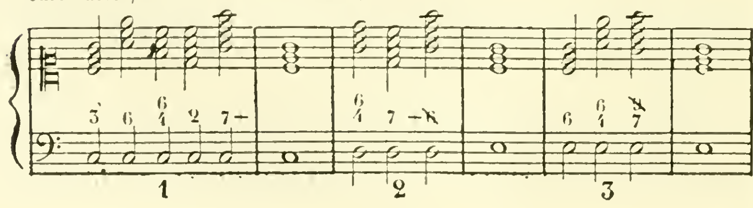
Vous verrez, et vous entendrez.

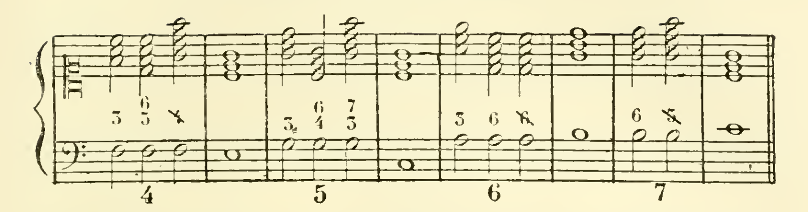
La sixte ou sixième note s'accompagne de sa propre consonnance, de celle de la quarte et de l'harmonie dissonante de la seconde.

La sensible s'accompagne de la consonnance et de la dissonance de la dominante.

En mineur, la septième ne peut s'accompagner que de la consonnance de la quinte; sans licence, encore.

Exemple de toutes les harmonies qui accompagnent chaque note de la gamme en majeur d'*ut*, avec les signes des accords que produisent ces harmonies avec eurs basses, en suivant l'ordre naturel.





Les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, que j'ai placés au-dessous des portées de la basse, désignent le rang de chaque note dans la gamme.

L'accord qui se trouve seul entre deux lignes perpendiculaires ne sert qu'à sauver la dernière dissonance de chaque note de basse. Je ne l'ai point chiffré, parce que son chiffre et son nom se trouvent dans le courant de l'exemple.

L'ÉLÈVE.

Rien d'obscur là dedans. Le premier, accord parfait de la tonique.

Les trois suivants, sixte de la tierce.

Le quatrième, accord parfait de la tonique.

Celui qui sauve l'accord de petite sixte, accord de sixte sur la sensible.

Je crois démêler la raison de tout cela.

La fausse quinte, par exemple, dérive de la dissonance de la dominante *sol*, *si*, *ré*, *fa*; donc la consonnance *ut*, *mi*, *sol* doit la sauver. Vous lui avez choisi la basse *ut*, parce qu'elle est plus proche que le *mi* ou le *sol*.

LE MAÎTRE.

Il faut autant qu'on le peut faire chanter la basse, et la conduire par des intervalles doux.

Je vais vous écrire le même exemple en mineur d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

Un mot auparavant. Que voulez-vous dire avec ces signes du doigt sur différents endroits de mon exemple?

LE MAÎTRE.

Que je n'ai pas observé les positions, et que les harmonies font des sauts considérables, faute que je n'ai commise que pour me rendre clair et que vous ne pouvez sans ingratitude vous dispenser de corriger sur le clavier.

L'ÉLÈVE.

Je ne suis pas ingrate.

LE MAÎTRE.

Exemple des harmonies qui accompagnent les notes de la gamme en mineur d'*ut*, suivant l'ordre naturel.



Comme la septième note *si* bémol ne peut être accompagnée que de l'harmonie consonnante de la quinte, sans licence, et par conséquent n'a pas besoin de consonnance qui sauve son accord, j'ai repris la note sensible avec les accords pour revenir à *ut*, *mi* bémol, *sol*.

L'ÉLÈVE.

Peu de difficultés nouvelles, dans cet exemple; quelques noms d'accords à apprendre, quelques signes à connaître, et puis c'est tout. Faites-moi sentir l'effet de cette succession d'harmonies.

LE MAÎTRE.

Voilà le majeur... Voici le mineur... Comparez.

L'ÉLÈVE.

Il s'agit de mettre ces deux suites d'accords dans sa tête et dans ses doigts. Elles font bien, très-bien à l'oreille. Il faudrait les posséder dans toutes modulations; ce serait un assez bon prélude, avant une pièce.

LE MAÎTRE.

Vous me dispenserez de vous écrire ces enchaînements d'ac-

cords dans les autres octaves; vous les y transporterez sans peine.

L'ÉLÈVE.

Et quand j'y en trouverais, tant mieux. On ne sait bien…

LE MAÎTRE.

Que ce qu'on a montré aux autres.

L'ÉLÈVE.

Que ce qu'on a appris difficilement. Le travail est un burin qui grave la chose. Mais si nous enrayions.

LE MAÎTRE.

Est-ce votre dernier mot? J'aurais pourtant encore besoin d'un moment de votre attention, pour terminer la soirée à ma fantaisie.

L'ÉLÈVE.

A-t-on rien à refuser à celui qui peut commander et qui demande aussi honnêtement? Dites.

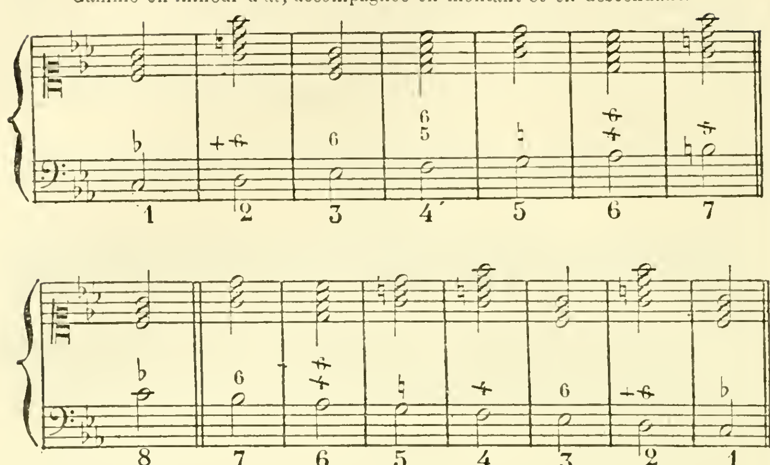
LE MAÎTRE.

Vous venez de voir que chaque note de la gamme peut être accompagnée par plusieurs accords. Il s'agirait à présent de choisir entre ces accords ceux dont on pourrait accompagner la gamme, en majeur, en mineur, en montant, en descendant. Comme vous êtes fatiguée, il faut vous épargner ce travail, et vous écrire ces deux gammes avec leur accompagnement.

Gamme en majeur d'*ut*, accompagnée en montant et en descendant.



Gamme en mineur d'*ut*, accompagnée en montant et en descendant.



L'ÉLÈVE.

Est-ce tout ?

LE MAÎTRE.

Presque... Il faudrait encore distinguer les accords et les nommer.

L'ÉLÈVE.

Je m'en tirerais, si je voulais ou pouvais m'appliquer ; mais vous êtes honnête et compatissant.

LE MAÎTRE.

Vous voyez que les toniques, les octaves et les dominantes sont en majeur et en mineur, accompagnées par l'accord parfait.

Les secondes, par la petite sixte majeure.

Les tierces, par l'accord de sixte.

Les quartes, en montant, par la quinte et sixte.

En descendant, par le triton.

Les septièmes, en montant, par la fausse quinte.

En descendant, par la sixte.

L'ÉLÈVE.

Cela est vu, et de plus qu'en mineur la sixième note *la* bémol est toujours accompagnée de l'harmonie dissonante de la seconde *ré, fa, la* bémol, *ut ;* mais j'ignore et l'accord que produit cette dissonance avec la sixième note et son signe et son nom.

LE MAÎTRE.

C'est la petite sixte.

L'ÉLÈVE.

La petite sixte, à la bonne heure. Autre chose. Voilà qu'en majeur la sixième note *la* est accompagnée en montant par *ré*, *fa*, *la*, *ut*, et en descendant par *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*; je n'entends rien à cela.

LE MAÎTRE.

Bonne observation, et qui n'est pas d'une tête bien lasse.

L'ÉLÈVE.

J'en suis fâchée pour la bonne observation, mais elle ment.

LE MAÎTRE.

La dissonance de la seconde *ré*, *fa*, *la*, *ut*, qui accompagne la sixième note *la* en montant, fait avec cette note une petite sixte; et *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, qui l'accompagne en descendant, change la modulation et conduit en *sol*. Par conséquent l'accord *sol*, *si*, *ré*, en descendant, n'est plus celui de la quinte d'*ut*, mais bien celui de la tonique *sol*; et l'accord de la sixième note *la*, qui prépare ce repos, est l'accord de la seconde note; donc petite sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Sol est pris pour tonique en descendant la gamme, et pour quinte en montant; comme tonique, la dissonance qui doit préparer le repos *sol*, *si*, *ré* est celle de la dominante; donc *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*; et puis je vous accompagne jusqu'à la porte, et vous dis adieu.

LE MAÎTRE.

Et des pièces?

L'ÉLÈVE.

Point de pièces ce soir; je ne vois goûte; mais en revanche demain, un tour de force.

LE MAÎTRE.

Je vous en crois capable.

LE PHILOSOPHE.

Et quoi, vous vous séparez déjà! Je rentrais de bonne heure dans l'espérance de vous trouver encore à l'ouvrage, et de profiter du reste de la leçon.

LE MAÎTRE.

Mademoiselle prétend que ce qu'elle en a lui suffit.

L'ÉLÈVE.

Et c'est la vérité.

LE PHILOSOPHE.

Pas le moindre petit bout de sonate?

L'ÉLÈVE.

Non, papa; je me souviens de l'enfant qui ne voulut jamais dire *A* de peur qu'on ne lui fît dire *B*. Une sonate *A* en attirera une autre *B*, celle-ci une troisième *C*, et tout un alphabet de sonates.

LE PHILOSOPHE.

Mademoiselle, tout comme il vous plaira.

L'ÉLÈVE.

Mademoiselle! voilà comme on dit quand on veut obtenir la chose et vous ôter le mérite de la complaisance.

LE PHILOSOPHE.

En as-tu vraiment assez?

L'ÉLÈVE.

Papa, en pouvez-vous douter?

LE PHILOSOPHE.

Allons, point de sonate; je n'en veux point; mettons-nous à table, et soupons gaiement; monsieur, si vous vouliez en être?

LE MAÎTRE.

Très-volontiers; vous êtes si rare chez vous, qu'il y faut rester quand on a le bonheur de vous y surprendre.

FIN DU HUITIÈME DIALOGUE
ET DE LA QUATRIÈME LEÇON D'HARMONIE.

NEUVIÈME DIALOGUE

ET

CINQUIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE.

L'ÉLÈVE.

Monsieur, je vous demande un instant... Je l'ai si bien serré, ce papier, que je ne sais plus où il est...

LE MAÎTRE.

Vous me paraissez inquiète.

L'ÉLÈVE.

Je le suis aussi... Monsieur, voudriez-vous bien m'aider à feuilleter ces livres de musique.

LE MAÎTRE.

Tous? c'est de l'ouvrage.

L'ÉLÈVE.

Commencez par Eckard... Il faut qu'il soit là.

LE MAÎTRE.

Voilà quelque chose de votre écriture.

L'ÉLÈVE.

Donnez, donnez; c'est cela... Je vous avais promis un tour de force... Un tour de force, si vous voulez; et le voilà.

LE MAÎTRE.

Ah! ah! c'est l'enchaînement des modulations et l'enchaînement des accords dans chaque modulation, une analyse musicale raisonnée d'une pièce d'Eckard... Fort bien... fort bien... Ici, vous vous êtes trompée; mais ce n'est pas votre faute, il vous était impossible d'expliquer ce qui tenait à des principes que vous ignorez... En jouant, prenez l'habitude de vous rendre

compte de la basse et du dessus ; ce sera une application continuelle de nos leçons.

L'ÉLÈVE.

Et cette application, la croyez-vous toujours facile?

LE MAÎTRE.

Oui, avec un peu d'attention et beaucoup d'habitude.

L'ÉLÈVE.

Quoi ! tout en exécutant certains morceaux d'Emmanuel Bach, vous suivriez sa marche, vous rendriez raison de ses écarts?

LE MAÎTRE.

Sans doute ; incessamment vous en serez là ; et s'il arrivait qu'un auteur eût mal écrit ce que son génie lui aurait bien dicté, vous le remarqueriez.

L'ÉLÈVE.

Est-ce que cela se peut?

LE MAÎTRE.

Si cela se peut? Il serait donc bien extraordinaire que celui qui ignore la théorie et qui compose d'oreille tombât dans quelque faute?

L'ÉLÈVE.

Quoi! la règle serait en contradiction avec l'organe, ou l'organe avec la règle?

LE MAÎTRE.

Je l'ignore; et de crainte que de question en question vous ne m'embarquiez dans une métaphysique très-incertaine, où nous pourrions nous perdre, nous et notre temps, je vous demanderai tout de suite comment vont les accords?

L'ÉLÈVE.

Et cette méthode vous semble bien satisfaisante?

LE MAÎTRE.

Très-satisfaisante pour le maître que les questions embarrassent, et très-utile pour l'élève dont les progrès ne sont pas retardés; en conséquence, mademoiselle, comment vont les accords?

L'ÉLÈVE.

Mon papa dit qu'ils vont bien. Ce matin, je l'ai arrêté au passage de sa chambre à son cabinet, et je lui ai accompagné toutes les gammes. J'ai appris ou plutôt répété devant lui la pro-

gression par quarte préparée du triton et de la fausse quinte. J'ai essayé la marche des accords sur chaque note de la gamme; il me l'a fait exécuter dans toutes les modulations, et je ne m'en suis pas mal tirée.

LE MAÎTRE.

Je vous en fais mon compliment; vous êtes bien plus habile que vous ne pensez. C'est une grande affaire que d'en être venue où vous en êtes. Voyons. Faites-moi tous les accords sur la tonique en majeur de *si*.

L'ÉLÈVE.

Cela est aisé... Je frappe avec la main gauche le *si* que je double pour rendre cette basse plus forte. Puis de la main droite, je fais la consonnance *si*, *ré* dièse, *fa* dièse de la tonique.

Sol dièse, *si*, *ré* dièse... sixte.
Mi, *sol* dièse, *si*... quarte.

De là je passe aux dissonances.

Ut dièse, *mi*, *sol* dièse, *si*.
Fa dièse, *la* dièse, *ut* dièse, *mi*.

Et pour finir, je reprends la consonnance de la tonique *si*, *ré* dièse, *fa* dièse. Toutes ces harmonies font avec la tonique l'accord parfait, la sixte, la quarte et sixte, la seconde, la septième superflue et l'accord parfait. Demandez-moi la même chose en une autre modulation, et je n'y serai pas plus empruntée.

LE MAÎTRE.

Brava, bravissima. Préparez le repos de la tonique par la dissonance qui y conduit, en majeur de *la*.

L'ÉLÈVE.

En majeur de *la*, trois dièses. Ce repos est *la*, *ut* dièse, *mi*. La dissonance qui y mène est l'harmonie dissonante de la dominante *mi*, *sol* dièse, *si*, *ré*... avec les deux mains, *mi*, *sol* dièse, *si*, *ré*; *la*, *ut* dièse, *mi*.

LE MAÎTRE.

Faites la sixte et quinte en mineur de *mi*.

L'ÉLÈVE.

En mineur de *mi*, un dièse. La basse de la sixte quinte est la quarte de la gamme. La main droite frappe simplement la

dissonance de la seconde. Donc *la* à la basse, et pour harmonie *fa* dièse, *la*, *ut*, *mi*.

LE MAÎTRE.

' C'est cela ; mais ce n'est pas tout.

L'ÉLÈVE.

Vous ne me donnez pas le temps d'achever ; et comme la dissonance de la seconde mène au repos de la dominante, je sauve cette quinte et sixte par l'accord parfait de *si* ; par conséquent de la main droite, *si*, *ré* dièse, *fa* dièse ; je dis *ré* dièse, à cause de la dominante. Faut-il arpéger cet accord, au lieu de le frapper ? J'omettrai l'unisson de la basse, dans l'harmonie, si cela vous convient. Oh ! je me suis exercée. J'ai parcouru six gammes de cette manière, en présence de mon papa... Les accords dissonants avec trois notes seulement de la main droite me plaisent beaucoup.

LE MAÎTRE.

Je vois que vous m'expédieriez tous les accords et toutes les harmonies dans chaque modulation, et cela à discrétion. En allant de ce train, nous ne tarderons pas d'arriver.

L'ÉLÈVE.

Je sauverais aussi les dissonances, sans que vous me déterminassiez les consonnances. Je sais que la même dissonance, par exemple, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, peut être sauvée par les deux consonnances *ut*, *mi*, *sol* ; ou *ut*, *mi* bémol, *sol*. J'ai appris dans la dernière leçon qu'un même accord dissonant peut être également sauvé par plusieurs accords consonnants ; telle est la petite sixte majeure à laquelle on fait succéder à volonté ou la sixte de la tierce ou l'accord parfait de la tonique.

LE MAÎTRE.

Encore une question, et je confesse que vous possédez ces choses aussi bien que moi. Faites-moi un triton sur *mi* bémol.

L'ÉLÈVE.

Un triton en *mi* bémol ?

LE MAÎTRE.

Non pas un triton en *mi* bémol, mais un triton sur *mi* bémol.

L'ÉLÈVE.

J'entends. *Mi* bémol est notre basse. Donc je suis en *si*

bémol; car la basse du triton est la quarte. Jouant de la main droite, *fa*, *la*, *ut*, *mi* bémol, cette harmonie fera avec la basse *mi* bémol, le triton que vous demandez. De grâce, un moment, laissez-moi sauver ce triton; je crois qu'en majeur il sera sauvé par *si* bémol, *ré*, *fa*; et en mineur, par *si* bémol, *ré* bémol, *fa*. Bien entendu que je donnerai pour basse à ces harmonies la tierce de la gamme, pour avoir un accord de sixte qui seul sauve le triton... Ensuite, monsieur ?

LE MAÎTRE.

Ensuite... Rien.

L'ÉLÈVE.

Rien?

LE MAÎTRE.

Rien, mais rien du tout. Il faut marcher.

L'ÉLÈVE.

Il faut s'arrêter, s'il vous plaît.

LE MAÎTRE.

Et pourquoi?

L'ÉLÈVE.

Pour me rendre raison du choix et de l'ordre des accords dont vous accompagnez la gamme en montant et en descendant, et du changement de modulation, dans ce dernier cas. Ce n'est pas moi qui vous fais ces questions, je n'ai garde; c'est mon papa.

LE MAÎTRE.

Contentez-vous de ce qui suit, en attendant mieux.

Je commence par l'accord parfait sur la tonique, accord qui indique la modulation que j'achève de fixer par la dissonance de la dominante sur la seconde note, dissonance que je sauve par l'accord de sixte sur la tierce; et nulle incertitude sur le ton.

En pratiquant la quinte et sixte sur la quarte, je m'achemine au repos de la dominante.

Et la succession de deux accords dissonants, l'un sur la sixte et l'autre sur la sensible, donnera d'autant plus de douceur et de force au repos de l'octave.

Je descends de l'*ut* au *si* par un intervalle chromatique.

L'ÉLÈVE.

Et fatigant.

LE MAÎTRE.

Et c'est par cette raison que j'accompagne ce *si* de l'accord de sixte, dérivé d'un repos.

Je pratique la dissonance *ré, fa, la, ut* sur la sixième note *la;* et cette dissonance me conduit à la dominante *sol.* Mais le *fa* et le *la* ne dissonent avec la dominante *sol* que diatoniquement, je rends le *fa* dièse; *ré, fa* dièse, *la, ut...*

L'ÉLÈVE.

Ensuite *sol, si ré.* Bon repos. Après avoir descendu de trois degrés, il s'agit d'arriver à la tonique.

LE MAÎTRE.

Le chemin est un peu long. Aussi me délasserai-je sur la médiante *mi* que j'accompagnerai de l'accord de sixte, dérivé d'un repos. Le triton sur la quarte préparera cette consonnance. Je pratiquerai la forte dissonance de la dominante sur la seconde note, et je terminerai ma route en m'asseyant finalement sur la tonique.

L'ÉLÈVE.

Comment avez-vous pu vous résoudre à monter de la quinte à l'octave, par deux degrés, sans faire une petite station?

LE MAÎTRE.

Je ne l'ai pu.

L'ÉLÈVE.

En descendant de *si* à *sol,* vous ne vous êtes pas contenté de la dissonance légère qui s'y trouve; il vous en a fallu une plus forte.

LE MAÎTRE.

C'est que je ne me refuse pas à un petit chagrin quand il est compensé par un grand plaisir.

L'ÉLÈVE.

C'est fort bien fait dans l'occasion.

LE MAÎTRE.

En descendant en mineur, je vais mon chemin sans détour.

L'ÉLÈVE.

La bémol, *sol,* vous repose aussi bien que *fa* dièse, *sol.*

LE MAÎTRE.

Ou presque aussi bien.

L'ÉLÈVE.

Est-ce votre usage dans la vie d'assaisonner vos plaisirs comme en musique?

LE MAÎTRE.

Je hais les gens à protocole, et je n'en ai point. Mais s'il m'arrive dans la journée d'être blessé de quelque dissonance accidentelle, le soir je m'en venge en les bannissant de l'harmonie, et je me mets à accompagner toutes les notes de la gamme d'accords consonnants, comme vous allez voir.

Manière de monter la gamme avec des accords consonnants, en majeur d'*ut*.

Manière de monter la gamme avec des accords consonnants, en mineur d'*ut*.

Autre manière d'accompagner la gamme avec des accords consonnants, toujours en majeur d'*ut*.

Autre manière d'accompagner la gamme avec des accords consonnants, toujours en mineur d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

Cela fait très-bien; et bénie soit la déplaisance accidentelle de la journée qui vous a inspiré le soir cet enchaînement agréable! Les batteries qu'on y peut pratiquer y répandront de la gaieté... Mais il me semble que c'est la marche de la première phrase harmonique : *la*, *fa*, *sol*, *ut*. Vous êtes conséquent dans vos principes. Consonnance ou dissonance, toujours la forte précédée de la faible... Pourquoi accompagnez-vous la sixte, en descendant, de l'accord parfait en mineur et de l'accord de sixte en majeur?

LE MAÎTRE.

Pourquoi? c'est que cela me plaît davantage, et qu'en musique...

L'ÉLÈVE.

Dites dans tous les beaux-arts, tout ce qui plaît est bien.

LE MAÎTRE.

Et puis remettons-nous en *ut*... Montez-en l'octave chromatiquement, de la main gauche.

L'ÉLÈVE.

C'est fait.

LE MAÎTRE.

Frappez quatre fois la première note *ut*, et accompagnez-la

de l'accord parfait majeur, de l'accord parfait mineur, de la sixte et de la fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

Ceci se complique. En *ut*, accord parfait majeur, *ut*, *mi*, *sol*; accord parfait mineur, *ut*, *mi* bémol, *sol*; accord de sixte... L'accord de sixte... Ne m'interrompez pas... L'harmonie consonnante produit un accord de sixte, en mettant sa seconde note à la basse... Il faut ici que cette seconde note soit *ut*... Laissez-moi chercher... Mais c'est *la*, *ut*, *mi*.

LE MAÎTRE.

Mademoiselle, vous venez de faire l'accord parfait mineur d'*ut*; *ut*, *mi* bémol, *sol*; vous êtes donc dans une modulation de trois bémols, et voilà que vous sautez tout de suite à *la*, *ut*, *mi*, où tout est naturel. Voyez du moins s'il n'y aurait pas un autre accord de sixte qui me convînt mieux.

L'ÉLÈVE.

Je ne saurais rien faire de mieux pour votre service, quelque désir que j'en aie.

LE MAÎTRE.

Mais *la* bémol, *ut*, *mi* bémol fait aussi avec *ut* un accord de sixte; et vous serez en *la* bémol où il y a quatre bémols, un de plus seulement qu'en mineur d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

Il s'agit à présent de la fausse quinte d'*ut*; dans cet accord *ut* est sensible; donc je suis en *ré* bémol où j'ai cinq bémols; c'est donc, pour la main droite, l'harmonie dissonante de la dominante, *la* bémol, *ut*; *mi* bémol, *sol* bémol.

LE MAÎTRE.

Sauvez.

L'ÉLÈVE.

L'accord parfait de *ré* bémol fera mon affaire.

LE MAÎTRE.

Bien, très-bien. Arrêtez-vous un moment, et voyez que voilà déjà l'accord parfait majeur sur le second son de l'octave chromatique; savez-vous ce qu'il faut faire? Continuer par l'accord parfait mineur, par la sixte, la fausse quinte, la note qui sauve, et traverser ainsi toute l'échelle des douze sons de l'octave chromatique.

L'ÉLÈVE.

Je ne désespérerais pas d'en venir à bout; mais le problème demande de la réflexion, et j'en réserve la solution pour un moment de ferveur.

LE MAÎTRE.

Comment! vous parlez la langue des géomètres.

L'ÉLÈVE.

C'est que leurs expressions ont passé dans l'usage commun.

LE MAÎTRE.

Cherchons à monter l'octave chromatique d'une autre manière. Essayez sur le premier son *ut* l'accord parfait mineur ; sur le second *ré* bémol, la quinte et sixte en majeur ; sur le troisième *ré*, la fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

L'accord parfait mineur d'*ut* est *ut*, *mi* bémol, *sol*... La sixte quinte sur *ré* bémol est... Attendez... Je suis en *la* bémol où il y a quatre bémols... La dissonance de seconde qui produit cet accord de sixte et quinte est *si* bémol, *ré* bémol, *fa*, *la* bémol... reste la fausse quinte sur *ré*... La fausse quinte sur *ré* mène en *mi* bémol; l'harmonie qui produit cet accord est *si* bémol, *ré*, *fa*, *la* bémol... et puis voilà le tout mieux exécuté.

LE MAÎTRE.

Procédez toujours par accord parfait mineur, quinte et sixte, et fausse quinte que vous sauverez.

L'ÉLÈVE.

Autre tâche à remplir, quand je serai seule... Mais je ne vois point ici la quinte et sixte sauvée; pourquoi cela?

LE MAÎTRE.

Ce n'est point une règle générale que de sauver tout de suite une dissonance. Vous en verrez plusieurs se succéder. Descendons à présent la même octave chromatique.

Accompagnez la première note *ut*, de l'accord parfait mineur.

La seconde note *si*, de la sixte.

La troisième *si* bémol, encore de la sixte.

La quatrième *la*, de la petite sixte majeure.

La cinquième *la* bémol, de la petite sixte.

La sixième *sol*, de l'accord parfait majeur.

L'ÉLÈVE.

Le reste de l'octave?

LE MAÎTRE.

En descendant diatoniquement jusqu'à la tonique, selon l'accompagnement de la gamme en mineur... Vous secouez la tête?

L'ÉLÈVE.

Cette marche est incomplète.

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire que vous en voulez une qui parcoure toute l'octave en descendant. Reprenez votre bonne humeur; la voici.

Sur la première note *ut*, accord parfait majeur.

Sur la même note, le triton.

Sauvez le triton sur la seconde note *si*.

Sur la troisième note *si* bémol, la sixte.

Sur la même note, le triton.

Sauvez ce triton sur la note suivante, et continuez jusqu'à la tonique sur laquelle, quarte et sixte; puis la septième superflue à sauver par l'accord parfait.

Et pour que vous puissiez posséder ces différentes manières d'accompagner l'octave chromatique, tant en montant qu'en descendant, je vais vous les écrire en *ut*, d'où vous les appliquerez à votre aise à toutes les autres modulations.

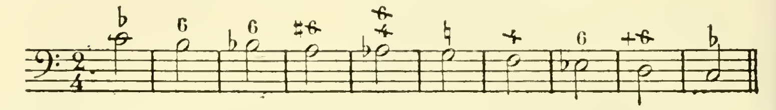
Manière de monter chromatiquement l'octave.



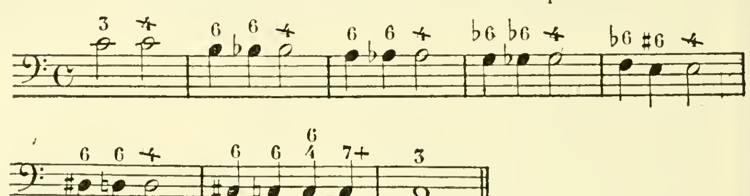
Autre manière de monter chromatiquement l'octave.



Manière de descendre l'octave chromatiquement, jusqu'à la dominante, ensuite diatoniquement jusqu'à la tonique.



Autre manière de descendre l'octave chromatiquement.



L'ÉLÈVE.

Demain, cela sera su et pratiqué dans toutes les octaves. Il ne s'agit que de retenir la marche.

LE MAÎTRE.

Nous avons laissé en arrière deux accords avec lesquels je vous conseille de faire connaissance en passant.

Exécutez l'accord parfait majeur d'*ut*. Supprimez la tierce *mi;* substituez à cette tierce la quarte *fa*. Frappez *ut, fa, sol,* avec la basse *ut;* et vous aurez ce qu'on appelle accord de quarte.

L'ÉLÈVE.

Il semble suspendre le repos de l'accord parfait.

LE MAÎTRE.

Aussi l'appelle-t-on *accord de suspension*. On lui fait succéder l'accord parfait. Dans cet accord de suspension, vous avez mis à la place de la tierce que vous avez supprimée, la quarte ; n'est-il pas vrai ? Mais il en est un autre qui suspend également, et qu'on forme en substituant la seconde ou neuvième à la tonique. Celui-ci demande pareillement à sa suite l'accord parfait.

On chiffre le premier 4.

On chiffre le second 9.

Voici un exemple de l'emploi de ces deux accords de suspension.

Exemple des deux accords de suspension.

L'ÉLÈVE.

Je vois ce que c'est.

LE MAÎTRE.

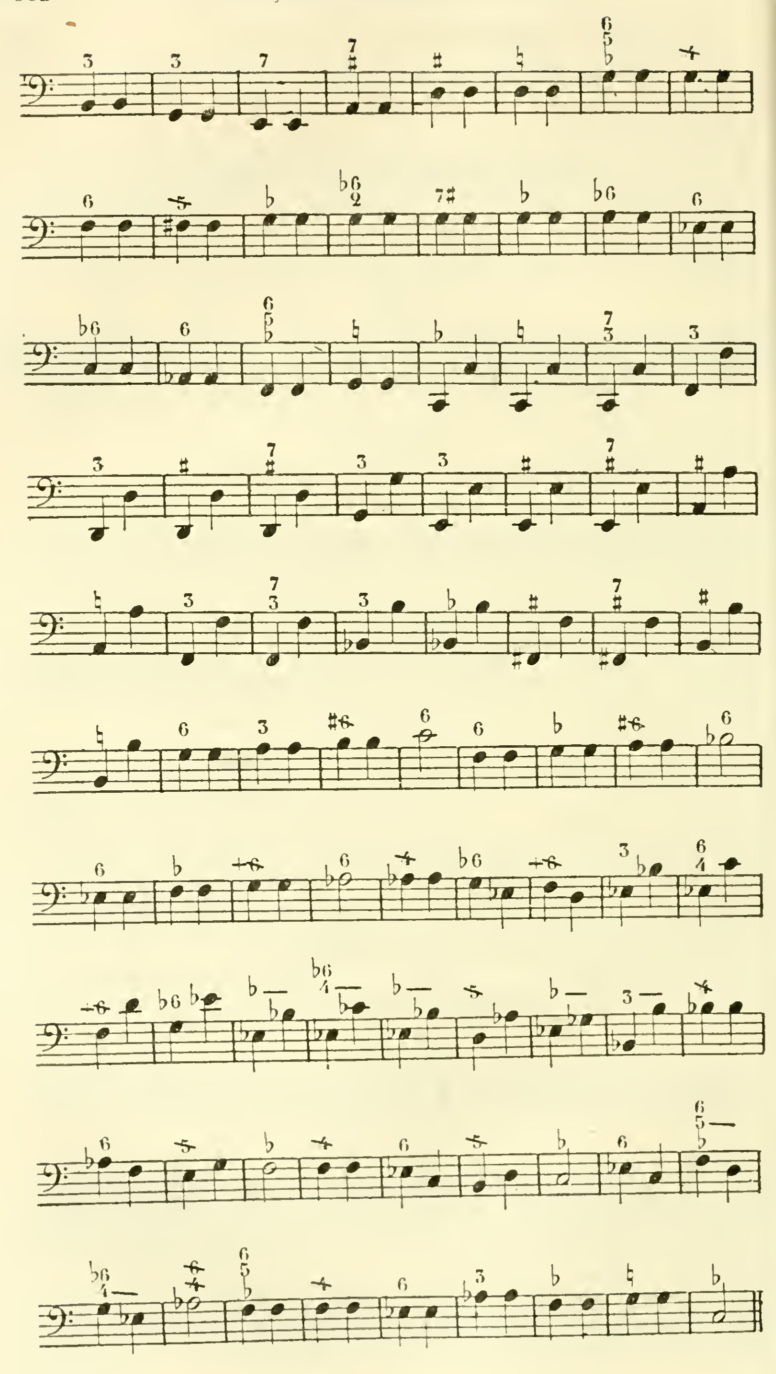
Il ne reste qu'à vous donner quelques progressions de basse à débrouiller. Elles seront accompagnées. J'indiquerai les accords par leurs signes. Je ne marquerai plus les modulations, comme je l'ai fait aux précédentes, par des dièses ou des bémols; ce sera votre affaire que de les reconnaître aux accords qui n'ont lieu que sur certaines notes de la gamme.

L'ÉLÈVE.

J'ai peu de goût en général pour l'énigme et le logogriphe; il faudra cependant s'occuper sérieusement des vôtres. Puisque vous me proposez cette tâche, vous me supposez en état de la remplir. Écrivez. Cependant, je vais jouer une sonate ou lire quelques pages de l'*Histoire de France* de l'abbé Velly, qu'on m'a dit moins triste que le jésuite Daniel.

Première progression de basse.



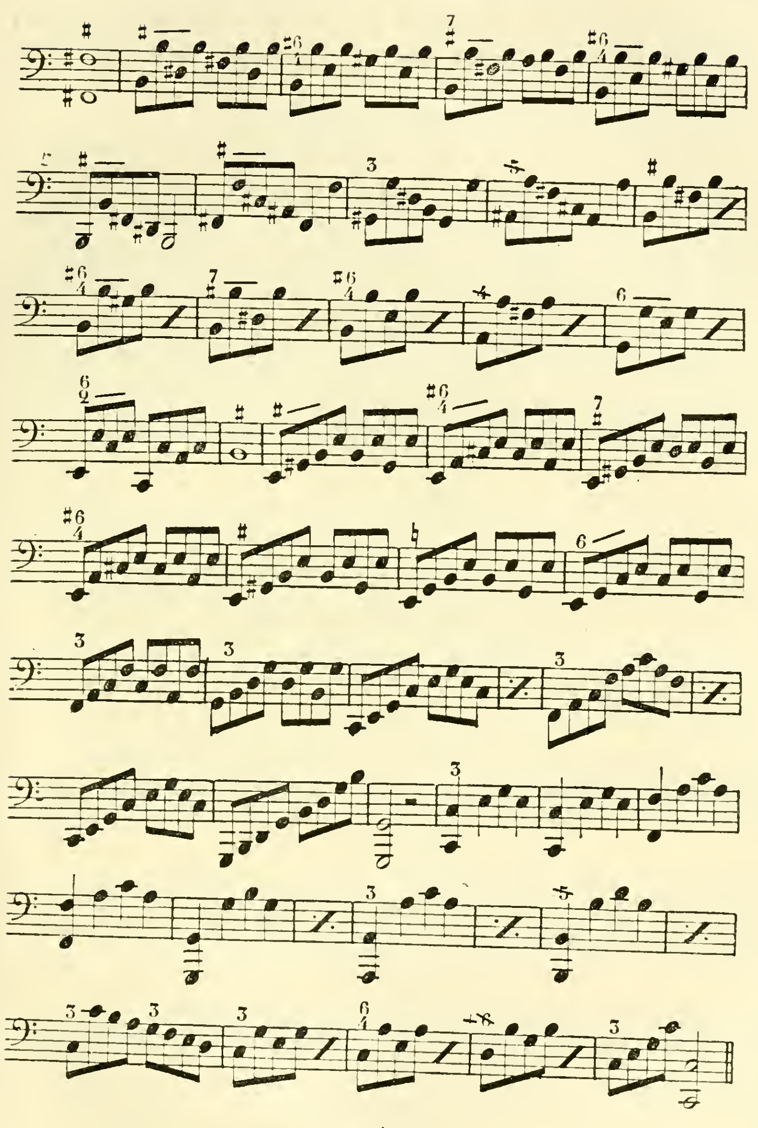


Seconde progression de basse.





Troisième progression de basse.



LE MAÎTRE.

Voilà, mademoiselle, de quoi exercer votre tête et vos mains. Si vous m'en croyez, vous commencerez par méditer un peu ces progressions. Lorsqu'à l'aide des notes et des signes vous en aurez bien saisi les harmonies et leur marche, vous vous mettrez au clavecin ; jouez, arpégez ; variez les batteries ; employez

les quatre sons des harmonies dissonantes; supprimez-en un, deux, même trois, si cela vous convient; et j'ai l'honneur de vous souhaiter le bonsoir.

L'ÉLÈVE.

Jusqu'à présent, ce Velly ne m'intéresse pas autrement. Il n'assure rien ; il va sans cesse doutant. S'il ne me plaît pas, c'est ma faute sans doute; un ouvrage qui a obtenu un suffrage universel peut aisément se passer du mien. C'est que j'ai un redoutable modèle de comparaison dans la tête. Ce Voltaire, que je sais par cœur, fait bien du mal aux autres historiens que je lis. Quelquefois je voudrais pouvoir l'oublier, et je ne saurais. Lisons pourtant M. Velly, car il serait honteux de savoir l'histoire ancienne et d'ignorer celle de son pays.

FIN DU NEUVIÈME DIALOGUE.

DIXIÈME DIALOGUE

ET

SUITE DE LA CINQUIÈME LEÇON D'HARMONIE

LE MAITRE, L'ÉLÈVE, LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE.

Vous arrivez à propos, monsieur, pour nous juger.

LE MAÎTRE.

La chose est claire; mademoiselle a tort.

LE PHILOSOPHE.

Point de partialité... Ma fille, exposez vous-même le fait.

L'ÉLÈVE.

Mon papa prétend que j'en sais assez pour faire toute seule une progression de basse, et que, si j'ai le courage de le tenter, j'y réussirai.

LE MAÎTRE.

N'en avez-vous pas joué plusieurs? Ne les entendez-vous pas? Contiennent-elles autre chose que vos leçons? Prononcez.

L'ÉLÈVE.

Je prononce qu'au mouvement près, et à la valeur des notes que je puis changer, j'en copierai à peu près une des vôtres.

LE PHILOSOPHE.

Quoi, mademoiselle, il n'y a pas d'autres manières de combiner les modulations? Dans chacune, vous ne pouvez pas former d'autres chaînes d'accords? Il n'y a donc plus de musique à faire?

L'ÉLÈVE.

Je me tâte de la meilleure foi du monde; je vous obéirai

certainement, si vous ordonnez; mais je proteste qu'il y aura autant de sottises que de mesures.

LE PHILOSOPHE.

Et vous, monsieur, êtes-vous de cet avis?

LE MAÎTRE.

Je suis d'avis que nous commencions notre leçon.

LE PHILOSOPHE.

Je n'empêche rien.

LE MAÎTRE.

Je vous demande pardon, monsieur; vous empêchez tout. Votre enfant craint de faire mal devant vous, et grâce à cette crainte, elle ne sait plus ce qu'elle fait. Nous ne voulons nous montrer à notre papa que quand nous serons sublime.

LE PHILOSOPHE.

Serais-je plus redoutable ou moins indulgent pour elle que M. B... C'est un homme qui a été maître de chapelle, qui a composé, qui a écrit, qui a pratiqué. Il me fit une visite, il y a quelques jours; elle était au clavecin. Je le priai de l'entendre. Il eut cette complaisance; et le témoignage qu'il m'en rendit aurait été aussi agréable pour son maître qu'il le fut pour elle et pour moi.

L'ÉLÈVE.

M. B... me comparait à la multitude des écolières, et monsieur au courant des maîtres.

LE MAÎTRE.

Monsieur...

LE PHILOSOPHE.

Je vous entends.

L'ÉLÈVE.

A présent que nous voilà seuls et que je puis dire et faire des bêtises tout à mon aise sans impatienter personne, car on ne vous impatiente jamais, vous, j'aurai plus de hardiesse, et, pour ne rien céler, moins de modestie. Je vous confierai que j'accompagne les treize sons de l'octave chromatique en montant, en descendant.

LE MAÎTRE.

Sans broncher?

L'ÉLÈVE.

Sans broncher; que vos accords de suspension n'ont rien

d'effrayant que leur nom scientifique, et que ces trois progressions de basse que vous m'avez laissées ne m'embarrassent que médiocrement.

LE MAÎTRE.

Il y en avait là trois fois plus qu'il n'en fallait pour enchanter monsieur votre père.

L'ÉLÈVE.

Assurément, si j'avais été sûre de me posséder. Mon papa est le meilleur père et le plus mauvais maître qu'il y ait au monde. Il se souvient qu'il a été jeune; mais il ne se souvient point du tout d'avoir été ignorant.

LE MAÎTRE.

Vous auriez expliqué la marche de ces progressions, et il aurait vu...

L'ÉLÈVE.

Il aurait vu que je me trompais souvent; j'aurais vu qu'il souffrait; et vous auriez vu que je me serais trompée bien davantage, et que j'aurais fini par pleurer... J'ai joué vos progressions. Tâchons de les débrouiller.

LE MAÎTRE.

Ce n'est pas la magie noire. La première est à deux temps. J'ai commencé en mineur d'*ut*. J'ai accompagné la tonique successivement de tous les accords consonnants, de l'harmonie de la seconde note que j'ai fait suivre de la fausse quinte dans la même octave.

L'ÉLÈVE.

Je vois cela; et cette marche vous a mené jusqu'à la sixième mesure.

LE MAÎTRE.

L'accord de neuvième qui accompagne la sixième mesure suspend la consonnance qui doit sauver la dissonance de la mesure précédente.

A la huitième et à la neuvième mesure, je regarde l'*ut* comme dominante.

A la treizième mesure, je prépare un changement de modulation par la fausse quinte qui me conduit en mineur de *fa*.

L'ÉLÈVE.

Mais je crois que la petite sixte de la quinzième mesure

appelle le repos de la dominante, indiqué à la seizième ; et ces quatre dernières sont en mineur de *fa*.

A la dix-septième mesure, l'*ut* devient tonique ; et dans les mesures qui suivent vous montez la gamme d'*ut*, chromatiquement, par l'accord parfait majeur, mineur, la sixte et la fausse quinte sur chaque son.

A la vingt-cinquième mesure, vous rompez cette marche que vous n'avez suivie que jusqu'en *ré*... Arrêtons-nous ici un moment, et sachons pourquoi dans cette marche chromatique vous avez écrit la même touche du clavier : celle, par exemple, qui est entre l'*ut* et le *ré*, d'abord par *ré* bémol, et ensuite par *ut* dièse. Cette touche a ces deux noms ; mais pourquoi les avez-vous employés tous les deux ?

LE MAÎTRE.

C'est que le *ré* bémol est la basse de l'accord qui sauve la fausse quinte sur *ut*, *ut* ; et comme je veux pratiquer une fausse quinte sur la même basse, elle devient sensible du ton qui est *ré*; or la sensible de *ré* est *ut* dièse ; donc la même touche est nécessairement *ré* bémol, comme basse de l'accord parfait qui sauve la fausse quinte, et *ut* dièse, comme basse de la fausse quinte qui ne peut être sauvée que par l'accord parfait de *ré*.

L'ÉLÈVE.

Autre chose. Dans la troisième progression, j'ai rencontré des mesures de huit notes qui n'avaient qu'un seul accord, et d'autres mesures qui n'en avaient point du tout. Papa m'a dit de faire l'accord parfait sur la première de celles-ci.

LE MAÎTRE.

Les huit notes des mesures qui n'ont point d'accord sont toutes renfermées dans la même harmonie ; par conséquent le même accord les accompagne toutes ; mais si l'on frappait l'harmonie pour chaque note, le chant en serait étouffé ; il faut être avare d'accords. Il est rare qu'un accompagnement qui suit toutes les notes fasse un bon effet. C'est exprès que j'ai omis le signe de l'accord en quelques mesures ; j'ai voulu savoir si vous trouveriez de vous-même celui qu'il y fallait pratiquer.

L'ÉLÈVE.

Et comment cela se trouve-t-il, chaque note de la gamme

pouvant être accompagnée de plusieurs accords, être prise pour tonique, quarte, quinte, sensible, tierce majeure, tierce mineure, etc., selon la modulation?

LE MAÎTRE.

La modulation est déterminée par la marche de la basse, et par l'accord qui l'accompagne. L'usage vous apprendra le premier, et le second vous sera connu par théorie. Tombez-vous sur quelques mesures sans accord? Tenez-vous-en à ceux qui accompagnent les notes de la gamme en montant et en descendant. En *ut*, dans les mesures qui ont précédé, j'ai supprimé l'accord sur le *sol*. La modulation une fois donnée par les mesures antécédentes, je n'ai point chiffré la tonique.

L'ÉLÈVE.

Et voilà pourquoi papa me conseillait l'accord parfait. D'ici à quelque temps, je vous prie, marquez tous les accords.

LE MAÎTRE.

Et vous voilà revenue à votre pusillanimité; un peu de cet enthousiasme intrépide de monsieur M... ne vous irait pas mal; il lui en resterait assez, et vous en auriez ce qu'il vous en faut... Allons qu'on m'écrive une basse, tout à l'heure; et qu'on l'accompagne.

L'ÉLÈVE.

Dictez. Je copie tout ce qu'on veut, prose, vers, musique.

LE MAÎTRE.

Vous mettriez-vous bien en majeur d'*ut?*

L'ÉLÈVE.

Vous plaisantez, je crois?

LE MAÎTRE.

Faites toujours.

L'ÉLÈVE.

Voilà l'accord parfait de la tonique. Je suis forte sur l'accord parfait et sur le chemin du repos; *ut*, *mi*, *sol*; *sol*, *si*, *ré*; *ut*, *mi*, *sol*, et vous appelez cela de la musique?

LE MAÎTRE.

Pourquoi non?

L'ÉLÈVE.

Voulez-vous encore les deux phrases harmoniques, etc., etc?

LE MAÎTRE.

Non, non. Mais en quittant la modulation majeure d'*ut*, où peut-on aller?

L'ÉLÈVE.

On peut aller... Soufflez, soufflez, ou je m'en vais où il me plaira.

LE MAÎTRE.

Quoi! vous ne vous rappelez pas qu'en changeant de modulation, la règle la plus générale est de passer dans les modulations relatives?

L'ÉLÈVE.

Heureusement, mon papa n'y est pas; comme il crierait! Et dans celles qui ont un dièse ou un bémol de plus; et du majeur au mineur, et du mineur au majeur.

LE MAÎTRE.

Convenez entre nous qu'il aurait eu un peu raison de crier.

L'ÉLÈVE.

Et pourquoi ne criez-vous pas, vous?

LE MAÎTRE.

C'est qu'il faut que chacun fasse son métier, et que le mien est de ne pas crier.

L'ÉLÈVE.

J'étais en majeur d'*ut;* je le quitte et je vais en majeur de *sol,* pour avoir affaire à un dièse.

LE MAÎTRE.

Et par combien de chemins peut-on aller d'*ut* en *sol* sa quinte?

L'ÉLÈVE.

Je ne vais jamais par quatre; je prends, toujours le plus court. Écoutez : voilà la consonnance du majeur d'*ut;* je la laisse, et je m'arrête tout de suite au repos principal du majeur de *sol*.

LE MAÎTRE.

Il n'y a rien à dire; mais vous pouvez quitter la consonnance *ut, mi, sol* de trois manières; si elle fait avec la basse *ut* un accord parfait, vous sortez par le principal accord de la modulation; si elle fait avec la basse *mi* un accord de sixte,

vous sortez par cet accord; si elle fait avec la basse *sol* un accord de quarte et sixte, vous sortez par un accord de quarte et sixte. Ces trois acccords sont trois issues.

L'ÉLÈVE.

Entre lesquelles j'ai choisi l'accord parfait, et je m'en félicite.

LE MAÎTRE.

Afin qu'il n'y ait point de jalousie; quittez la modulation majeure d'*ut* par la sixte sur *mi*, par la sixte quarte sur *sol*. On peut aller du majeur d'*ut* au majeur de *sol* :

1° Simplement, sans préparer la principale consonnance *sol*, *si*, *ré* par aucune dissonance.

2° En la préparant par une dissonance.

3° En la préparant par une double disssonance.

L'ÉLÈVE.

Entendons-nous... aller d'*ut* en *sol* sans préparer la principale consonnance *sol*, *si*, *ré*, c'est?

LE MAÎTRE.

C'est tout de suite, après avoir mis à la basse une des notes de l'harmonie majeure *ut*, *mi*, *sol*, frapper *sol*, *si*, *ré*, en mettant à la basse ou le *sol*, ou le *si*, ou le *ré*, comme vous avez fait.

On va dans le même ton majeur de *sol* en faisant, après *ut*, *mi*, *sol*, l'harmonie dissonante de la dominante *ré*, *fa* dièse *la*, *ut*, donnant pour basse à cette harmonie ou le *ré*, ou le *fa* dièse, ou le *la*, ou l'*ut*, ou le *sol*, ou le *si* et sauvant ensuite cette dissonance par l'harmonie *sol*, *si*, *ré*, ou l'un de ses dérivés selon le son *sol*, *si*, ou *ré*, mis à la basse.

L'ÉLÈVE.

Ré, *fa* dièse, *la*, *ut*, harmonie dissonante de la dominante de *sol*, où vous allez au sortir de la modulation d'*ut*, étant la dissonance principale de la modulation de *sol*, elle conduit au principal repos *sol*, *si*, *ré*. Laissez-moi faire; je veux sortir ou plutôt entrer par toutes ces portes. Je prends *fa* dièse pour basse et j'entre par la fausse quinte.

LE MAÎTRE.

C'est cela. Allons donc. Voici toutes les manières d'aller du majeur d'*ut* au majeur de *sol* par l'harmonie dissonante de la dominante *ré* :



Chaque mesure contient une manière. La différence n'est que dans les notes de basse. Les harmonies restent les mêmes. En écrivant ces harmonies, j'ai négligé les positions, afin que l'exemple fût plus net.

L'ÉLÈVE.

Oh ! j'y suis, et je suis tout étonnée de n'y avoir pas été plus tôt. Je puis aller du majeur d'*ut* au majeur de *sol* par tous les accords dérivés de l'harmonie dissonante de la dominante de *sol*, à l'exception de la quinte superflue qui n'a pas le même privilége.

LE MAÎTRE.

Non, en majeur de *sol;* mais en mineur?

L'ÉLÈVE.

En mineur de *sol?* Attendez. La tierce étant mineure... cette tierce mise à la basse peut y produire... oui, la quinte superflue. Mais vous m'avez prescrit, en changeant de modulation, de n'avoir qu'un bémol de plus; et voilà que vous me permettez d'aller du majeur d'*ut* au mineur de *sol*.

LE MAÎTRE.

Mais je vous ai dit aussi qu'on pouvait avoir un bémol de moins, et toujours aller du majeur au mineur. Allez donc du majeur d'*ut* au mineur d'*ut*; quittez le mineur d'*ut* et passez par la quinte superflue au mineur de *sol*.

L'ÉLÈVE.

Pourquoi quitter toujours, comme vous faites, la modulation d'*ut*, par l'accord parfait, tandis que je sais qu'on en peut sortir ou par la sixte sur la tierce, ou par la sixte et quarte sur la quinte?

LE MAÎTRE.

Pour que vous puissiez plus facilement appliquer ces passages à d'autres modulations. Pas d'autre motif.

L'ÉLÈVE.

Cela ne me suffira pas pour l'intervalle de cette leçon à la

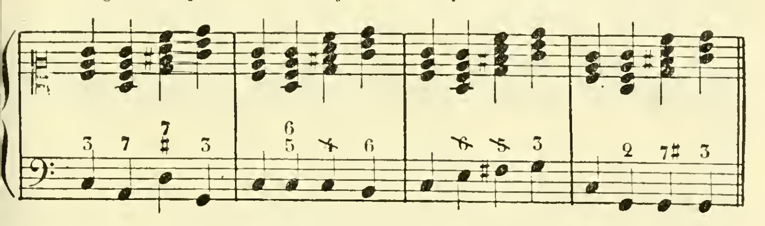
suivante. L'habitude de l'instrument lève bien des difficultés, et je vais vite. Si vous m'écriviez à présent les différentes issues du majeur d'*ut* au majeur de *sol*, en préparant le repos *sol*, *si*, *ré* par une double dissonance?... Je prévois d'avance que l'autre dissonance sera *la*, *ut*, *mi*, *sol*, celle de la seconde *la*, qui précédera celle de la dominante *ré* que vous sauverez par l'accord parfait *sol*, *si*, *ré*, comme dans une de nos phrases harmoniques.

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Les harmonies seront *ut*, *mi*, *sol*, que je quitte en faisant *la*, *ut*, *mi*, *sol*; *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, qui appellent le repos principal *sol*, *si*, *ré*, de la nouvelle modulation.

Voici les différents passages du majeur d'*ut* au majeur de *sol*, par une double dissonance. Dans ces exemples, l'*ut* n'aura toujours que l'accord parfait.

Passage du majeur d'*ut* au majeur de *sol*, par une double dissonance.



Vous transposerez cela dans toutes les modulations.

L'ÉLÈVE.

Cela va sans dire.

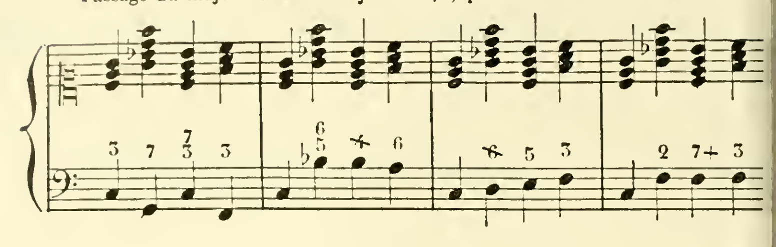
LE MAÎTRE.

Et comme la pâture n'est pas suffisante, j'ajoute à ces exemples les manières diverses de passer du majeur d'*ut* au majeur de *fa*, sa quarte; et du majeur d'*ut* en *la*, sa sixte et son relatif.

Passage du majeur d'*ut* au majeur de *fa*, par une simple dissonance.



Passage du majeur d'*ut* au majeur de *fa*, par une double dissonance.



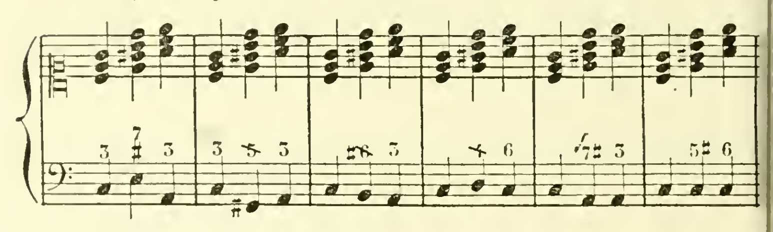
L'ÉLÈVE.

Et le passage du majeur d'*ut* au mineur de *fa*?

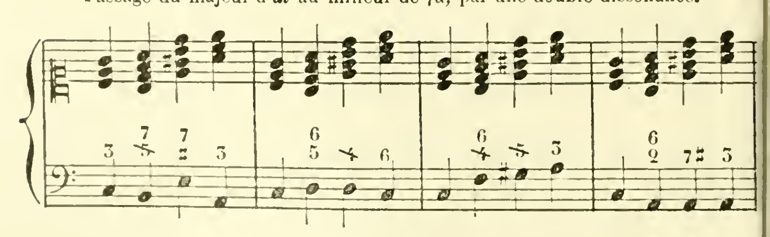
LE MAÎTRE.

Si vous voulez aller du majeur d'*ut* au mineur de *fa*, ce sera la même marche, observant seulement de faire succéder la consonnance du mineur d'*ut* à la consonnance du majeur d'*ut*, e de pratiquer la quinte superflue à la place de la neuvième diminuée et septième.

Passage du majeur d'*ut* au mineur de *fa*, par une simple dissonance.



Passage du majeur d'*ut* au mineur de *fa*, par une double dissonance.



L'ÉLÈVE.

Puisqu'on peut toujours aller dans les modulations qui on un dièse ou un bémol de plus ou de moins, je passerai donc s'il me plaît, du majeur d'*ut* ou mineur de *ré* ou de *mi?*

LE MAÎTRE.

Assurément; je vous en donnerai des exemples par la suite

Quant à présent, suivez le grand chemin; allez du majeur d'*ut* en *fa*, et de *fa* au mineur de *ré* son relatif.

L'ÉLÈVE.

Mais ces passages que vous m'avez donnés me conduiraient tout de suite au mineur de *ré?*

LE MAÎTRE.

Je l'avoue; mais si vous passez d'abord par le majeur de *fa*, vous ferez mieux; la dissonance principale qui amènerait la modulation de *ré* serait celle de sa dominante, *la*, *ut* dièse, *mi*, *sol;* donc en allant subitement du majeur d'*ut* en *ré*, outre le bémol, vous faites paraître le second dièse; or ce second dièse suppose le premier, ce qui rend le chant abrupt. En allant d'abord en *fa*, et de *fa* en mineur de *ré*, rien de nouveau que l'*ut* dièse.

L'ÉLÈVE.

Je n'aime pas les routes communes et battues; mais puisqu'il n'y a pas moyen de faire un pas de plus que vous ne l'avez prononcé dans vos décrets, en attendant les routes immédiates du majeur d'*ut*, en *ré* et en *mi*, que vous me promettez, il faudra s'en tenir au chemin connu.

LE MAÎTRE.

Et ce faisant, vous ferez bien. Si vous débutez par les passages en mineur, vous prendrez le même tour pour arriver aux quartes et aux quintes.

Par exemple, pour aller du mineur de *la* au mineur de *ré*, sa quarte, vous suivrez d'abord les passages prescrits en *fa*, et de ce majeur de *fa* vous irez au mineur de *ré*, son relatif.

Pareillement, pour aller du mineur de *la* au mineur de *mi*, sa quinte, les mêmes passages vous mèneront plus doucement d'abord au majeur de *sol*, et de là au mineur de *mi*, son relatif.

Sachez pourtant que cette marche n'est pas nécessaire, surtout si vous allez, par exemple, du mineur de *la* au mineur de *ré*, simplement, sans préparer la consonnance de *ré*, *fa*, *la* par aucune dissonnance.

Et puis dans les cas difficiles appelez votre papa.

L'ÉLÈVE.

J'ai la vanité de me croire plus forte que lui. Chacun a son lot. Il me trouvera des chants tant que j'en voudrai; pour des

harmonies, c'est mon affaire. Avec le temps, nous ferons à nous deux un bon musicien. Ah! monsieur, la bonne folie que de prétendre avec certains auteurs que c'est l'harmonie qui inspire les chants! C'est le génie, le goût, le sentiment, la passion qui inspire le chant; c'est l'étude qui rend profond harmoniste. Celui qui cherche la mélodie dans son cœur est un homme sensible; celui qui la cherche dans son oreille est un automate bien organisé. Je me trompe fort, ou des chants qui n'émaneraient pas de l'âme qu'on ne donne point, mais qui résulteraient d'une combinaison d'accords, seraient souvent plats, décousus, maussades, bizarres, vides de sens, bons pour des tympans, mauvais pour des entrailles. Les sons retournent d'où ils viennent, de l'organe à l'organe, du cœur au cœur.

LE MAÎTRE.

Vous pourriez bien avoir raison; et si vous avez besoin d'un exemple qui appuie votre opinion, je ne vous conseille pas de l'aller chercher bien loin.

L'ÉLÈVE.

Est-ce de vous ou de moi que vous parlez?

LE MAÎTRE.

De moi, mademoiselle?

L'ÉLÈVE.

De vous? Avez-vous tenté?

LE MAÎTRE.

Rarement; et c'est une des bonnes preuves que j'en aie.

L'ÉLÈVE.

C'est-à-dire que vous ressemblez à celui qui tenait dans ses mains un Crémone, à qui l'on demandait s'il savait jouer de cet instrument, et qui répondait : « Je n'en sais rien; je n'ai jamais essayé. »

LE MAÎTRE.

Votre conte est bon; cependant je persiste. Celui qui a du génie est entraîné à la chose dont il a le génie; soyez sûre que ce Hasse que nous accompagnons, et tant d'autres, ont chanté, malgré qu'ils en eussent, comme le rossignol dans la forêt; et si le génie me vient jamais, je dirai avec le poëte ridicule de la *Métromanie* :

> Dans ma tête un beau jour ce talent se trouva,
> Et j'avais quarante ans, quand cela m'arriva.

En attendant cette bonne fortune, amusons-nous un peu des chefs-d'œuvre de ces hommes merveilleux; ou pour nous délier les doigts, commençons par les enchaînements de gammes... brava... Lorsque je vous occupai de ces enchaînements, dites vrai, en conçutes-vous l'importance?

L'ÉLÈVE.

Non.

LE MAÎTRE.

A présent?

L'ÉLÈVE.

Je vois que cet exercice m'a aplani la moitié des difficultés; aucune gamme qui ne me soit devenue tout à fait familière; plus de tâtonnement; oreille prompte à discerner les différentes modulations. Tenez, faisons une expérience; je vais dans l'appartement voisin, vous presserez la touche de mon clavecin qu'il vous plaira; et sur-le-champ je la nomme. Vous parcourrez en majeur ou en mineur la première octave qui vous passera par la tête, et je n'en serai pas plus incertaine.

LE MAÎTRE.

Voyons.

L'ÉLÈVE.

C'est *la* bémol ou *sol* dièse... *fa* dièse ou *sol* bémol... la gamme en mineur de *si* bémol ou de *la* dièse.

LE MAÎTRE.

Vous avez deviné.

L'ÉLÈVE.

Mais cette oreille qui connaît si bien le clavier devient imbécille, si l'on chante, ou si l'on joue d'un autre instrument.

LE MAÎTRE.

Défaut d'exercice; autre idiome qui lui est étranger.

L'ÉLÈVE.

Cet organe-là que j'ai aux deux côtés de ma tête a quelque chose de bizarre.

LE MAÎTRE.

Qu'importe.

FIN DU DIXIÈME DIALOGUE ET DE LA CINQUIÈME LEÇON.

ONZIÈME DIALOGUE

ET

SIXIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE.

LE MAÎTRE, debout, en silence, derrière son élève qui ne l'aperçoit pas. (A part.)

Fort bien... Voyons comme elle se tirera de là... A merveille... (Haut)... Brava... brava...

L'ÉLÈVE.

Ah! vous voilà!

LE MAÎTRE.

Continuez. Je n'y suis pas.

L'ÉLÈVE.

Y a-t-il longtemps que vous m'écoutez?

LE MAÎTRE.

Je ne vous ai point écoutée, je ne vous écoute point.

L'ÉLÈVE.

Vos passages d'harmonie me tourmentent.

LE MAÎTRE.

Pas trop, à ce qu'il me paraît.

L'ÉLÈVE.

Je suis pourtant parvenue à les exécuter en plusieurs modulations.

LE MAÎTRE.

Et vous n'avez pas choisi les plus faciles.

L'ÉLÈVE.

Qu'en pensez-vous?

LE MAÎTRE.

Je pense que c'est à présent que votre papa peut vous demander une progression de basse, et que vous auriez tort de la lui refuser. Tout est prêt. Vous possédez les phrases harmoniques dans toutes les modulations; vous accompagnez les huit notes de la gamme, tant en montant qu'en descendant; vous disposez de chacune d'elles à discrétion ; vous parcourez les gammes diatoniquement, pratiquant sur chaque note plusieurs accords tant consonnants que dissonants; vous pouvez suivre du grave à l'aigu et de l'aigu au grave l'échelle chromatique en deux ou trois manières; vous savez changer de modulation, et passer de plusieurs façons dans la quarte, la quinte et le relatif; faire alternativement le majeur et le mineur, le mineur et le majeur; qu'est-ce qui vous manque? Les clefs, les notes, leur valeur, les signes des accords, tout ce que la lecture et l'exécution de la musique supposent, vous le connaissez; et quand vous l'ignoreriez...

L'ÉLÈVE.

Dirigez-moi. Dictez. Je jouerai, en donnant une mesure à chaque accord que je pratiquerai. J'arpégerai l'harmonie. L'oiseau niais est sur le bord du nid; mais il n'a pas l'aile assez forte pour prendre son vol; il faut le pousser et le soutenir.

LE MAÎTRE.

J'y consens. Débutons en mineur de *fa*.

Faites l'accord parfait sur la tonique.

Faites-en autant sur la quarte.

Préparez le repos de la dominante par la septième

Faites succéder à ce repos la sixte sur la tierce *la* bémol.

Préparez le repos de la tonique par la fausse quinte.

Préparez le repos de la dominante par la petite sixte.

Faites succéder à cette consonnance majeure d'*ut* la consonnance mineure.

De l'*ut*, descendez chromatiquement à *la*, par les deux sixtes et le triton que la sixte sur *la* sauvera.

Par ce moyen, vous voilà en majeur de *fa*.

Préparez le repos de la tonique par la fausse quinte.

Allez au relatif, simplement, sans changer de basse.

Préparez le repos de la tonique par la petite sixte majeure.

Et puisque vous voilà en mineur d'un bémol, allez au mineur

de deux bémols; mais observez de passer par la majeure de *si* bémol, afin de rendre la marche plus douce.

L'ÉLÈVE.

Du mineur de *ré*, j'irai simplement en *si* bémol, sans changer de basse; j'aurai l'accord de sixte sur *ré*.

LE MAÎTRE.

C'est cela. Préparez encore le repos de la tonique par la petite sixte majeure, afin d'y rester un peu.

Allez à présent en mineur de *sol* par le même chemin.

L'ÉLÈVE.

Cette basse me plaît... *fa*, *mi*, *ré*; *ré*, *ut*, *si* bémol; *si* bémol, *la*, *sol*... Ne suis-je pas la maîtresse de faire le *ré* quinte de *sol* que j'accompagnerais de l'accord parfait? Ce repos m'invite. J'en frappe simplement l'harmonie.

LE MAÎTRE.

Très-bien imaginé. Regardez ce repos comme principal, et vous serez en majeur de *ré* avec deux dièses... Allez dans sa quinte et vous aurez trois dièses.

L'ÉLÈVE.

Laissez-moi faire, l'oiseau est parti. Je mêle ensemble deux passages. D'abord je vais simplement par la sixte et quarte. Je m'engage dans le passage de la double dissonance qui s'ouvre par la petite sixte. J'ai donc pour basse *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse, *la*.

LE MAÎTRE.

Je vois qu'il est temps de vous révéler les mystères. Sachez donc qu'il y a deux nouvelles harmonies.

L'ÉLÈVE.

Quelles?

LE MAÎTRE.

L'harmonie d'*emprunt* et l'harmonie *superflue*.

Ces deux harmonies produisent sept accords dans les modulations mineures.

L'harmonie d'emprunt fournit des passages sublimes, et change la modulation d'une manière aussi brusque, aussi simple que surprenante.

Jugez combien ces sept accords doivent donner de variété et de charme aux progressions.

L'ÉLÈVE.

Je le conçois. Mais vous me conduisez en majeur de *la*, et vous m'y laissez! Cela ne me convient pas. Je suis partie du mineur de *fa*, et il n'y a harmonie d'emprunt qui tienne; il faut que je revienne en mineur de *fa*. Ce mineur de *fa* par où j'ai débuté occupe mon oreille qu'il faut satisfaire, si vous voulez jouir de ma raison.

LE MAÎTRE.

De la douceur; vous irez toute seule; et ce sont les deux nouvelles harmonies que je viens de vous annoncer qui vous y conduiront.

Si vous n'êtes pas à votre aise en majeur de *la*, mettez-vous tout de suite en mineur de *la*... C'est cela... Frappez l'harmonie dissonante de la dominante... Voilà qui est bien... Haussez la première note *mi* de cette dissonance d'un demi-ton... Justement... Hé bien, ce que vous faites là s'appelle harmonie d'emprunt... Cette harmonie est composée, comme vous voyez, de trois tierces mineures, du moins en apparence; car *fa*, *sol* dièse est une seconde superflue, même intervalle qu'une tierce mineure.

L'ÉLÈVE.

C'est presque la même chose que l'harmonie dissonante de la dominante.

LE MAÎTRE.

A cette seule différence près, que la dominante est haussée d'un demi-ton.

L'ÉLÈVE.

Et où mène cette harmonie? quel repos a-t-elle ou prépare-t-elle?

LE MAÎTRE.

Le repos de la consonnance mineure de la tonique.

L'ÉLÈVE.

Et son nom d'harmonie d'emprunt, d'où lui vient-il?

LE MAÎTRE.

Il vient, si l'on en croit Rameau, de ce qu'on y substitue la sixte mineure à la dominante qui est note fondamentale de toute dissonance qui mène au repos de la tonique, tant en majeur qu'en mineur.

L'ÉLÈVE.

Nulle difficulté à trouver ces harmonies d'emprunt. Je frappe sur-le-champ toutes les harmonies dissonantes de la dominante; en *ut*, par exemple, l'harmonie de la dominante est *sol*, *si*, *ré*, *fa*; donc l'harmonie d'emprunt est *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*.

Il me fâche que l'harmonie d'emprunt ne mène pas également à *ut*, *mi*, *sol*, et à *ut*, *mi* bémol, *sol*; comme c'est le privilége de la dissonance de la dominante *sol*, *si*, *ré*, *fa*.

Permettez que je cherche l'harmonie d'emprunt en *la* bémol. La dissonance de la dominante est *mi* bémol, *sol*, *si* bémol, *ré* bémol; donc l'emprunt est dans cette octave, *mi*, *sol*, *si* bémol, *ré* bémol.

LE MAÎTRE.

Vous vous trompez.

L'ÉLÈVE.

Je me trompe!

LE MAÎTRE.

Oui. Vous haussez bien la dominante d'un semi-ton, mais vous ne lui substituez pas la sixte mineure.

L'ÉLÈVE.

Je fais ce qui m'est prescrit; je ne change rien à la dissonance de la dominante que la première note que j'altère selon la règle de l'emprunt.

LE MAÎTRE.

Et que vous nommez mal. Vous êtes en *la* bémol; quelle est la sixte mineure de *la* bémol?

L'ÉLÈVE.

C'est *fa* bémol.

LE MAÎTRE.

Dites donc *fa* bémol, et non pas *mi*. Ces deux touches sont les mêmes sur le clavier. Nulle différence pour celui qui joue; différence pour celui qui écrit, de l'homme qui sait ce qu'il fait à celui qui l'ignore.

L'ÉLÈVE.

Ce n'est point un dièse à mettre à côté de la dominante; c'est la note même à supprimer, pour y substituer la sixte mineure du ton. Voilà qui est dit pour toujours.

LE MAÎTRE.

Vous êtes en *fa*; cherchez-moi l'harmonie d'emprunt.

L'ÉLÈVE.

La dissonante de la dominante est *ut*, *mi*, *sol*, *si* bémol. Donc l'harmonie d'emprunt, *ré* bémol, *mi*, *sol*, *si*, bémol.

LE MAÎTRE.

En *ré*.

L'ÉLÈVE.

Un moment... *Si* bémol, *ut* dièse, *mi*, *sol*.

LE MAÎTRE.

En *si*.

L'ÉLÈVE.

En *si?* C'est *sol*, *la* dièse, *ut* dièse, *mi*. Mais j'aperçois une chose singulière : c'est que pour les quatre harmonies d'emprunt que vous m'avez demandées, j'ai frappé les mêmes touches.

LE MAÎTRE.

C'est la vérité. Vous avez frappé les mêmes touches, mais ce n'est pas la même chose. Tenez, les voilà écrites les unes au-dessous des autres... Jugez-en :

En *la* bémol... *fa* bémol, *sol*, *si* bémol, *ré* bémol.
En *fa*........... *ré* bémol, *mi*, *sol*, *si* bémol.
En *ré*........... *si* bémol, *ut* dièse, *mi*, *sol*.
En *si*............ *sol*, *la* dièse, *ut* dièse, *mi*.

L'ÉLÈVE.

Chaque harmonie d'emprunt sur mon instrument sert-elle pour quatre modulations?

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle, et c'est la raison pour laquelle vous n'y pouvez pratiquer que trois différentes harmonies d'emprunt. Douze modulations mineures, c'est une harmonie d'emprunt pour quatre modulations, et trois harmonies d'emprunt pour douze modulations.

L'ÉLÈVE.

Je saisis cela. Vous avez dit que l'harmonie d'emprunt était composée de trois tierces mineures. En commençant par *ut*, par *mi* bémol, par *fa* dièse ou par *la*, les trois tierces mineures tombent également sur les mêmes touches. Il en sera de même que je commence par *ré* bémol, par *mi*, par *sol*, ou par *si* bémol; de même encore, en commençant par *ré*, par *fa*, par *la* bémol ou par *si*.

LE MAÎTRE.

C'est très-bien raisonné; mais le principe par lequel douze harmonies d'emprunt se réduisent à trois, sur le clavecin.

L'ÉLÈVE.

Je vais le savoir, parce que vous me le direz. A quoi bon me creuser la tête à le chercher?

LE MAÎTRE.

A vous le rendre propre, à l'entendre mieux et à le retenir plus facilement. C'est le prix de la réflexion. Il n'y a sur le clavecin que douze touches différentes. L'harmonie d'emprunt en emploie quatre à la fois et à égale distance. Entre chaque deux touches employées, il y en a deux de laissées; ainsi quelle que soit celle par laquelle on commence, il est évident qu'après trois harmonies d'emprunt, on a frappé les douze touches différentes, car trois fois quatre font douze.

Dans les modulations mineures, la même touche a quelquefois deux noms; d'où il arrive que les douze harmonies d'emprunt sont toutes différenciées au moins par le nom de quelques notes, et peuvent ainsi se reconnaître et se rapporter à leur vraie modulation.

L'ÉLÈVE.

Tandis que vous vous adressez à ma raison, mon clavier s'adresse à mes yeux. Je frappe les touches, je regarde, et je vois qu'après trois harmonies d'emprunt, j'ai parcouru les douze touches différentes, par conséquent les douze modulations, et qu'à la quatrième fois, je reviendrais sur les quatre premières touches.

J'assurerais bien que les harmonies d'emprunt se reposent sur la consonnance mineure de la tonique.

LE MAÎTRE.

Et sur quoi fondé?

L'ÉLÈVE.

Premièrement, sur ce que vous me l'avez dit, je crois.

LE MAÎTRE.

Ce n'est qu'une autorité qui prouve peu en matière d'art ou de science.

L'ÉLÈVE.

Secondement, sur ce qu'en *ut*, l'harmonie d'emprunt est *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*, dont trois, la sensible *si*, le *ré* et le *fa*, dis-

sonent avec la consonnance de la tonique du mineur d'*ut*. Donc si vous avez bien raisonné jusqu'ici, je raisonne bien quand je dis que cette consonnance doit succéder à ces dissonances pour les sauver; et puisque l'harmonie d'emprunt renferme le *la* bémol, j'en conclus encore que je suis en mineur d'*ut*; donc cette tonique est celle du mineur d'*ut*; donc après l'emprunt, *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*, je frapperai *ut*, *mi* bémol, *sol*.

LE MAÎTRE.

Cela vaut mieux que ma parole, et voilà ce qu'on appelle aller seule, aller bien, et prendre son maître par les épaules et le chasser.

L'ÉLÈVE.

J'aperçois quelquefois à faire plaisir; plus souvent je suis bête à faire pitié. Ainsi vous resterez là.

LE MAÎTRE.

Jouez encore une fois cette harmonie d'emprunt avec la main droite. Donnez-lui successivement pour basse les notes qui la composent, *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*.

L'ÉLÈVE.

Et quatre nouveaux accords.

LE MAÎTRE.

Sauvez-les.

L'ÉLÈVE.

L'harmonie *ut*, *mi* bémol, *sol* renferme assurément les accords qui les sauvent; mais chacun d'eux en a certainement un qui lui succède mieux qu'un autre, et je ne sais lequel.

LE MAÎTRE.

Un mot suffit pour vous tirer de là. Prenez dans *ut*, *mi* bémol, *sol*, pour l'accord préféré, celui dont la note mise à la basse sera la plus voisine de la basse de l'accord d'emprunt que vous aurez à sauver.

L'ÉLÈVE.

Ainsi après avoir fait entendre l'harmonie d'emprunt *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*, avec sa première note *la* bémol à la basse, je ferai la quarte et sixte sur *sol*.

Après avoir fait entendre l'harmonie d'emprunt avec sa seconde note *si* à la basse, je frapperai l'accord parfait de la tonique.

Après avoir fait entendre l'harmonie d'emprunt avec sa troisième note *ré* à la basse, je pratiquerai la sixte sur *mi* bémol, ou l'accord parfait.

Je sauverai pareillement le quatrième accord de l'harmonie d'emprunt, ou par la sixte et quarte, ou par la sixte; *sol* et *mi* bémol étant également éloignés de *fa*. Est-ce cela?

LE MAÎTRE.

Plus nous avançons, plus je me persuade que quand l'élève n'apprend rien, c'est la faute du maître.

L'ÉLÈVE.

Plus nous avançons, plus je me persuade que quand l'élève n'apprend rien, c'est la faute de l'élève.

LE MAÎTRE.

Ce que vous me répondez est aussi poli et moins vrai que ce que je vous disais.

On peut encore donner deux autres basses à l'harmonie d'emprunt, la tonique et la tierce mineure.

L'ÉLÈVE.

Et cette harmonie dissonante produit six accords...

LE MAÎTRE.

Que je vais vous écrire, avec les consonnantes qui les sauvent...

L'ÉLÈVE.

Que je vais exécuter à mesure que vous les écrirez.

LE MAÎTRE.

Accords d'emprunt sauvés.



L'ÉLÈVE.

Six accords... basses de ces six accords, la sixte mineure, la sensible, la seconde, la quarte, la tonique et la tierce mineure... Aucune incertitude sur ceux qui les sauvent; voilà les chiffres

qui les désignent... Et les noms de ces six produits de l'harmonie d'emprunt?

LE MAÎTRE.

C'est pour me convaincre que je vous suis bon à quelque chose; la question est honnête.

L'harmonie d'emprunt fait avec la sixte mineure un unisson, *la* ♭, *la* ♭; une seconde superflue, *la* bémol, *si*; une quarte superflue, *la* bémol, *ré*; une sixte majeure, *la* bémol, *fa*; et on nomme ce premier accord *seconde superflue.*

L'harmonie d'emprunt fait avec la sensible *si* une septième diminuée, *si*, *la* bémol; un unisson, *si*, *si*; une tierce mineure, *si*, *ré*; une fausse quinte, *si*, *fa*; et on nomme ce second accord d'emprunt *septième diminuée jointe à la fausse quinte.*

L'harmonie d'emprunt fait avec la seconde *ré* une fausse quinte, *ré*, *la* bémol; une sixte majeure, *ré*, *si*; un unisson, *ré*, *ré*; une tierce mineure, *ré*, *fa*; et l'on nomme ce troisième accord d'emprunt *fausse quinte jointe à la sixte majeure.*

L'harmonie d'emprunt fait avec la quarte *fa* une tierce mineure, *fa*, *la* bémol; un triton, *fa*, *si*; une sixte majeure, *fa*, *ré*; un unisson, *fa*, *fa*; et l'on nomme ce quatrième accord d'emprunt *tierce mineure jointe au triton.*

L'harmonie d'emprunt fait avec la tonique *ut* une sixte mineure, *ut*, *la* bémol; une septième superflue, *ut*, *si*; une seconde ou neuvième, *ut*, *ré*; une quarte ou onzième, *ut*, *fa*; et l'on nomme ce cinquième accord d'emprunt *sixte mineure jointe à la septième superflue.*

L'harmonie d'emprunt fait avec la tierce mineure *mi* bémol une quarte, *mi* bémol, *la* bémol; une quinte superflue, *mi* bémol, *si*; une septième superflue *mi* bémol, *ré*; une seconde ou neuvième, *mi* bémol, *fa*; et l'on appelle ce sixième et dernier accord d'emprunt *quarte jointe à la quinte superflue.*

Quant à la manière de chiffrer ces accords, voici celle que je préférerais :

La seconde superflue...............................	2♯ ou 2+.
La septième diminuée jointe à la fausse quinte.	7̸ ou 7̸. 5̄
La fausse quinte jointe à la sixte majeure.......	♯6 ou +6. 5̄ 5̄.

La tierce mineure jointe au triton.	4 ou 4. 3 ♭.
La sixte mineure jointe à la septième superflue.	7♯ ou 7⁺. 6 ♭6.
La quarte jointe à la quinte superflue.	5♯ ou 5⁺. 4 4.

Vous rêvez, mademoiselle.

L'ÉLÈVE.

Oui, monsieur, et très-sérieusement.

LE MAÎTRE.

Et cette très-sérieuse rêverie?

L'ÉLÈVE.

C'est que quand vous m'avez dit que la science de l'harmonie n'était rien, vous m'avez dit le mensonge le plus mensonge que j'aie encore entendu ; savez-vous que pour oui ou non, je laisserais tout là?

LE MAÎTRE.

Combien y a-t-il de temps que nous nous occupons d'harmonie?

L'ÉLÈVE.

Mais, quatre à cinq mois.

LE MAÎTRE.

Et pourriez-vous me nommer une science, un art, un métier, si chétif qu'il soit, qui ne demande infiniment plus de temps et d'application?

L'ÉLÈVE.

Pour plus de temps, je le passe ; plus d'application, je le nie.

LE MAÎTRE.

L'architecture, la peinture, la sculpture, les lettres consomment une grande partie de la vie ; l'exécution sur le moindre instrument ne finit point ; combien avez-vous eu les mains sur les touches du clavecin avant que de lire et d'exécuter passablement une sonate?

L'ÉLÈVE.

Qui le sait? six ans, sept ans, peut-être. Cela est venu peu à peu.

LE MAÎTRE.

Comment! vous aviez des dispositions, et avec ces dispositions il vous a fallu un travail opiniâtre de six à sept ans avant

que de déchiffrer un peu lestement un adagio, un andante, un allegro, encore vous reste-t-il des difficultés ; et vous vous plaignez! Combien croyez-vous que ces savants hommes dont vous admirez les ouvrages avaient de pratique avant que d'en être venus où ils en sont?

L'ÉLÈVE.

Dix ans? douze ans?

LE MAÎTRE.

Dites quinze, vingt, trente ; et croyez que la plupart en sont réduits à une routine aveugle et bornée, qui tient et qui tiendra toute leur vie leur génie en lisière, et qui, rétrécissant l'étendue naturelle de leur tête, les arrêtera dans l'ignorance de ce qu'ils auraient pu faire, s'ils avaient été mieux pourvus de principes. Savez-vous ce que je vois, c'est que votre tête commence à se lasser ; et mon avis serait de vous tenir ici quelque temps.

L'ÉLÈVE.

Rien de cela, s'il vous plaît. Je n'ai pas un moment à perdre... à nos harmonies d'emprunt, vite, vite.

LE MAÎTRE.

Vous le voulez?

L'ÉLÈVE.

Certainement.

LE MAÎTRE.

Et si le dégoût revient?

L'ÉLÈVE.

Il s'en retournera... Allons... allons... De quoi riez-vous?

LE MAÎTRE.

De ce que vous regardez en arrière, lorsque nous touchons au bout de la carrière.

L'ÉLÈVE.

C'est le moment de la lassitude.

LE MAÎTRE.

Vous êtes pleine d'esprit et de sens.

Observez que tous les accords d'emprunt, excepté la seconde superflue, naissent de l'harmonie dissonante de la dominante ; c'est la fausse quinte, la sixte majeure, le triton, la septième superflue, la quinte superflue, et la petite sixte mineure de la modulation intruse.

Le *la* bémol dans le second accord fait la septième diminuée.

Dans le troisième accord, la fausse quinte.

Dans le quatrième, la tierce mineure.

Dans le cinquième, la sixte mineure.

Dans le sixième, la quarte.

Observez encore que l'usage de ces accords d'emprunt et composés est le même que celui des accords simples; par exemple la septième diminuée jointe à la fausse quinte a la même fonction et la même basse que la simple fausse quinte.

Apprenez de plus, en passant, que les deux derniers s'appellent accords *d'emprunt* et *de supposition.*

L'ÉLÈVE.

Et j'ajouterai de mon chef que l'harmonie superflue ne produit qu'un accord. Vous m'avez dit que les deux nouvelles harmonies ne produisaient que sept accords; il en dérive six de l'harmonie d'emprunt; qui de sept paye six, reste un.

LE MAÎTRE.

Savante arithmétique! Jouez en mineur d'*ut*... Faites l'harmonie dissonante de la seconde, avec la main droite... brava... Haussez d'un semi-ton sa seconde note *fa*... c'est cela, et vous avez l'harmonie superflue; sauvez-la par *sol, si, ré;* car elle mène à la dominante ainsi que l'harmonie de seconde d'où elle est dérivée... répétez... Donnez pour basse à cette harmonie la sixte mineure *la* bémol, et vous introduirez ainsi la petite sixte superflue, seul accord que produise l'harmonie superflue que vous sauverez par l'accord parfait de la dominante.

L'ÉLÈVE.

Et vous allez m'écrire cela?

LE MAÎTRE.

Sans doute.

La petite sixte superflue, notée, chiffrée, sauvée.



Je chiffrerais cet accord quelquefois... 6♮ 4

L'ÉLÈVE.

Je soupçonne la raison et le nom du signe de cet accord dérivé de l'harmonie superflue qui me semble faire avec la sixte mineure *la* bémol une quarte superflue ou triton, *la* bémol, *ré*; une sixte superflue, *la* bémol, *fa* dièse; un unisson, *la*♭, *la*♭, et une tierce majeure, *la* bémol, *ut*.

LE MAÎTRE.

C'est précisément ce que j'allais vous dire, quand vous m'avez prévenu; mais n'oubliez pas une distinction qu'il importe de faire : c'est que dans l'harmonie superflue, on hausse la seconde note de la dissonance de seconde d'un semi-ton; en mineur d'*ut*, par exemple, de *ré*, *fa*, on fait *ré*, *fa* dièse, sans changer le nom de la note altérée; au lieu que dans l'harmonie d'emprunt, le nom de la note disparaît, pour faire place à celui de la sixte mineure, en sorte que de *sol*, *si*, *ré*, *fa*, on fait *la* bémol, *si*, *ré*, *fa*.

L'ÉLÈVE.

Est-ce là tout?

LE MAÎTRE.

En avez-vous assez?

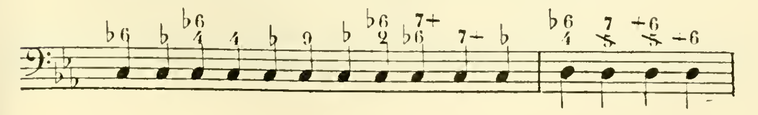
L'ÉLÈVE.

Oui, de ces emprunts et de ce superflu... Mais ma progression de basse en mineur de *fa*, commencée et laissée je ne sais où, est-ce que vous croyez que je n'y pense plus?

LE MAÎTRE.

Nous y reviendrons; mais auparavant il faudrait un peu appliquer ces nouveaux accords. A quoi bon les avoir découverts, s'ils restent stériles? Peut-être nous aideront-ils à monter et descendre l'octave, tant diatonique que chromatique; voyons quels passages ils pourront nous fournir, et s'ils ajouteront quelque chose à notre richesse?

Manière de monter diatoniquement l'octave en mineur d'*ut*.

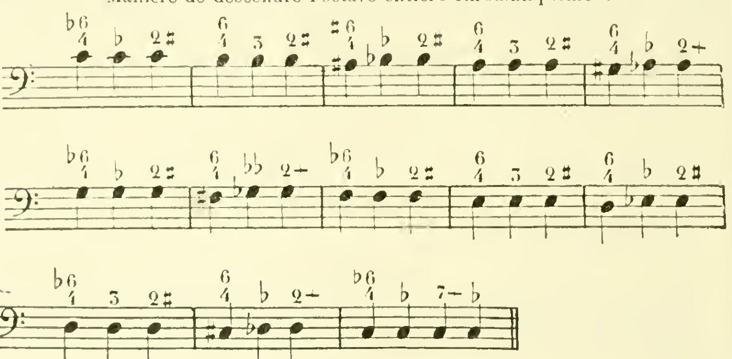




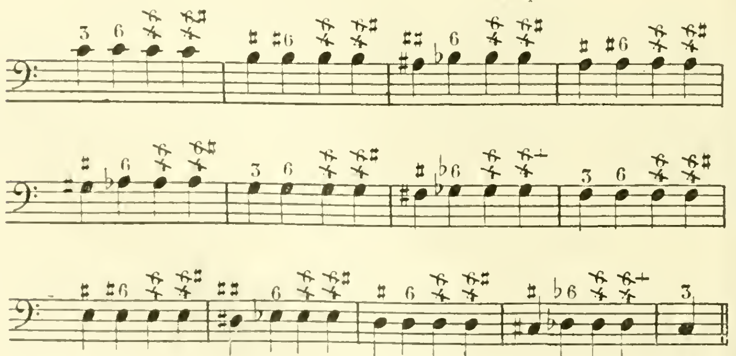
Manière de descendre l'octave chromatiquement jusqu'à la quinte, puis diatoniquement jusqu'à la tonique.



Manière de descendre l'octave entière chromatiquement.



Autre manière de descendre l'octave chromatiquement.



Passages d'*ut* en mineur de *mi*. — D'*ut* en mineur de *ré* bémol ou en mineur d'*ut* dièse. — D'*ut* en mineur de *si* bémol. — D'*ut* en mineur de *sol*. Par le moyen de l'harmonie d'emprunt.



L'ÉLÈVE.

A exercer dans toutes les modulations.

LE MAÎTRE.

Ces passages sont aussi utiles que beaux. Sur chaque tonique vous pourrez faire succéder la consonnance mineure à la majeure et pratiquer ensuite l'emprunt qui renferme cette tonique. L'harmonie d'emprunt vous offrira sur-le-champ ses quatre modulations, selon que vous prendrez l'accord pour seconde superflue, ou pour septième diminuée et fausse quinte, ou pour tierce mineure et triton, ou pour fausse quinte et sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Voilà qui est fort bien; mais cette progression où vous m'avez conduite en mineur de *la*, je crois, est-ce pour m'y laisser éternellement?

LE MAÎTRE.

Un peu de patience. Dites-moi : si de toute cette théorie d'harmonies et d'accords il nous était possible de déduire quelque nouvelle progression de basse, en conscience pourrions-nous nous en dispenser?

L'ÉLÈVE.

Très-bien; à moins que vous n'ayez résolu de filer vos leçons d'harmonie à la manière des chants de l'Arioste.

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire entamer une progression, l'interrompre pou en entamer une seconde, que je laisserai pour en commencer une troisième et n'en terminer aucune; ne craignez pas cela... Je ne sais si cette méthode ajoute à l'intérêt dans un ouvrage de littérature...

L'ÉLÈVE.

Nullement; elle impatiente, et l'intérêt n'est pas de l'impatience.

LE MAÎTRE.

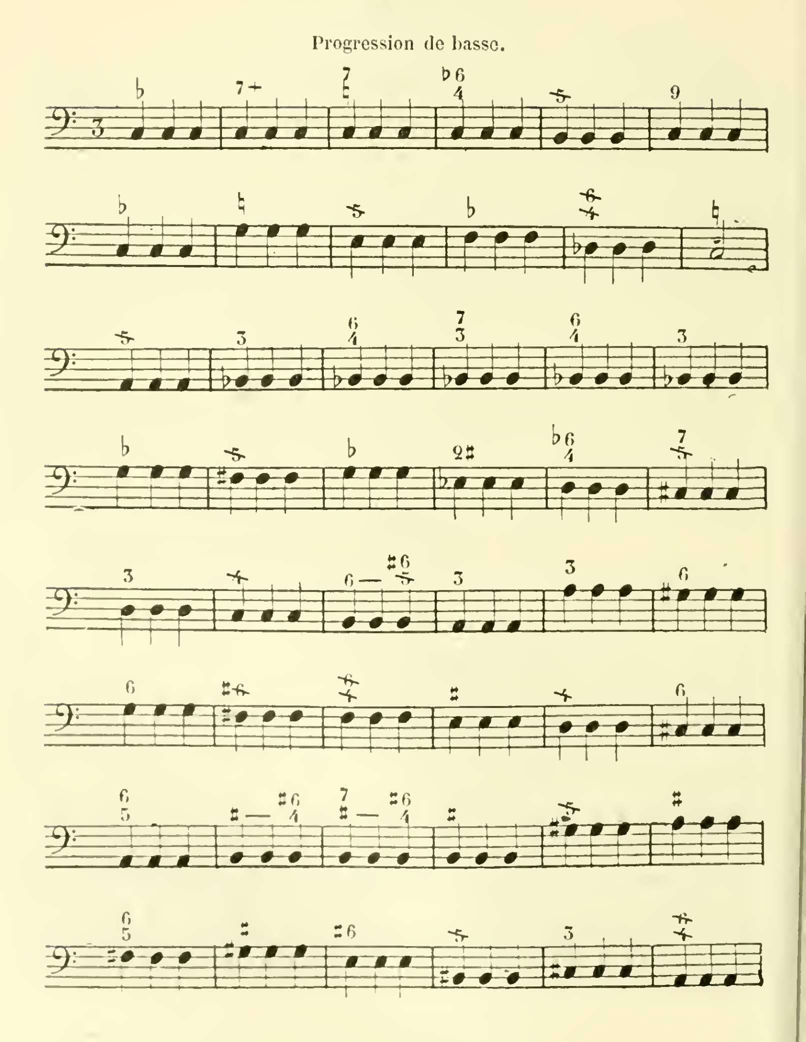
Mais elle est tout à fait contraire à la clarté dans un ouvrage didactique.

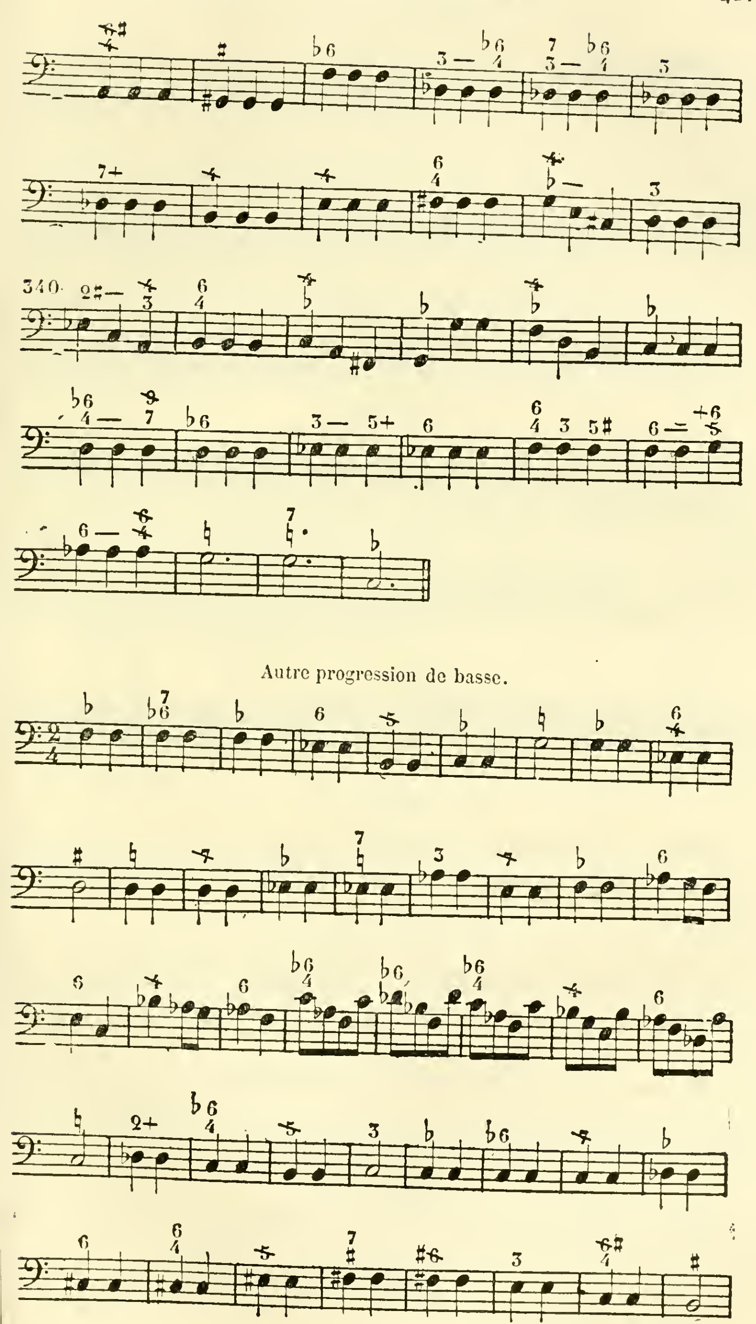
L'ÉLÈVE.

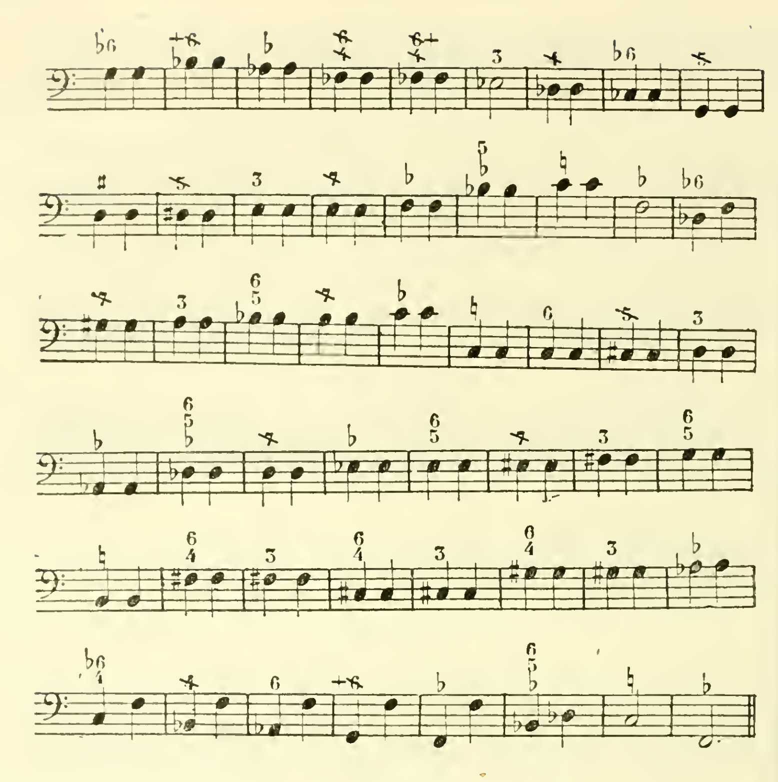
Je puis donc me flatter que nous mettrons à bonne fin ma triste et délaissée progression en *fa*.

LE MAÎTRE.

Progression de basse.




340
Autre progression de basse.



L'ÉLÈVE.

Deux progressions ! Si vous n'avez pas interrompu la première, vous en avez fait une seconde; et c'est toujours tromper.

LE MAÎTRE.

Voilà de l'ouvrage; et vous vous exercerez là-dessus toute seule.

L'ÉLÈVE.

Et ma progression? Attendez-vous sans cesse à ce refrain; jusqu'à ce qu'excédée de vos délais, je vous crie sans interruption : « Ma progression, ma progression. »

LE MAÎTRE.

Où en étions-nous de cette progression qui vous tient tant à cœur?

L'ÉLÈVE.

En mineur de *la*.

LE MAÎTRE.

Faites la septième diminuée jointe à la fausse quinte sur ce *la*.

L'ÉLÈVE.

Bon. Accord d'emprunt qui me mène en mineur de *si* bémol. Qu'est-ce qui sauvera cet emprunt?... Si j'y faisais la petite sixte majeure sauvée par la sixte... Mais de cette modulation où j'ai cinq bémols, avec un peu de complaisance vous m'auriez bientôt remise en mineur de *fa*, d'où je suis partie.

LE MAÎTRE.

Vous êtes trop pressée.

L'ÉLÈVE.

C'est que je me méfie de vous.

LE MAÎTRE.

Regardez votre dernière note de basse comme *ut* dièse; faites sur cet *ut* dièse la fausse quinte jointe à la sixte majeure.

L'ÉLÈVE.

Et me voilà en mineur de *si*.

LE MAÎTRE.

Sauvez cette dissonance par l'accord parfait.

Faites la petite sixte majeure que vous sauverez par la sixte sur la tierce *ré*.

L'ÉLÈVE.

Et me voilà en deux dièses. Permettez que je passe en majeur de *sol* où je n'en aurai plus qu'un.

LE MAÎTRE.

J'y consens; mais allez-y simplement, par l'accord de sixte et sans vous y arrêter. Faites l'harmonie d'emprunt qui renferme votre basse *si*.

L'ÉLÈVE.

C'est fait; et que vais-je devenir?

LE MAÎTRE.

Ce qu'il vous plaira.

L'ÉLÈVE.

Perfido, traditore... Je m'en doutais... Monsieur, monsieur...

LE MAÎTRE.

Je ne saurais.

L'ÉLÈVE.

Un moment, rien qu'un moment.

L'ÉLÈVE, *seule*.

Il s'en va... Hé bien, qu'il s'en aille... Qui sait si je ne pourrai pas me passer de lui?,.. Essayons... De cette note de basse *si*, sur laquelle il me laisse, que puis-je faire?... C'est un accord d'emprunt; il est donc susceptible de quatre noms... Si je le regardais comme seconde superflue, j'irais en mineur de *ré* dièse... Cette modulation a sa difficulté... Voyons si je ne pourrais pas y pratiquer seule quelques accords... Oui-da... cela va... Dans le vrai, ils ont raison tous les deux, et il ne tiendrait qu'à moi de faire une progression... Il faut le tenter à leur insu... Demain je suis ici de grand matin... Personne ne sera levé; on ne me soupçonnera de rien... Si je réussis, je montrerai mon ouvrage... Si je ne réussis pas, j'en serai quitte pour me taire... Préparons l'encre et le papier...

FIN DU ONZIÈME DIALOGUE

ET DE LA SIXIÈME LEÇON D'HARMONIE.

DOUZIÈME DIALOGUE

ET

SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE, LE PHILOSOPHE.

L'ÉLÈVE.

Arrivez, traître, arrivez.

LE MAÎTRE.

Hé bien qu'avez-vous fait de votre harmonie d'emprunt?

L'ÉLÈVE.

Je ne veux pas vous le dire.

LE MAÎTRE.

Et moi je ne veux plus le savoir. Je vois par votre réponse que vous n'en êtes pas restée là, et cela me suffit.

L'ÉLÈVE.

De ce *si*, note de basse sur laquelle vous m'avez laissée sans pitié, j'en ai fait une seconde superflue que j'ai sauvée.

Ensuite je suis descendue à la tierce par le triton que j'ai fait suivre de la quinte superflue, pour sauver à la fois ses deux dissonances.

J'ai répété la sixte.

J'ai continué de descendre jusqu'à la tonique par la fausse quinte jointe à la sixte majeure que j'ai fait succéder de la septième superflue, et après avoir sauvé les deux accords dissonants.

J'ai préparé le repos de la dominante par la sixte, la petite sixte et la petite sixte superflue sur le *si*.

Là j'ai changé de modulation, en regardant le *la* dièse comme *si* bémol.

Faisant succéder à l'accord parfait de *la* dièse l'accord parfait de *si* bémol, je me suis vue au milieu de cinq bémols.

Et tout de suite rentrée en mineur de *fa* par le triton.

Et pour finir, j'ai fait bien vite la sixte quinte sur *si* bémol; et la sixte quarte et septième sur la dominante, pour aller me reposer sur *fa*, *la* bémol *ut*, où je me suis trouvée fort à mon aise.

LE MAÎTRE.

Et vous n'avez pas écrit cela?

L'ÉLÈVE.

Pardonnez-moi.

LE MAÎTRE.

Et cette écriture, ne peut-on pas la voir?

L'ÉLÈVE.

Non, je suis un peu trop vaine pour l'avoir gardée; cela était à faire mal au cœur.

LE MAÎTRE.

Dans le monde, on ne fait rien quand on ne se résout pas à commencer par peu de chose.

L'ÉLÈVE.

Et voilà de la morale, et de la bonne.

LE MAÎTRE.

Et dans les arts, on ne fait jamais bien, quand on ne se résout pas à faire mal... vous souriez...

L'ÉLÈVE.

C'est de réminiscence... Mais dites-moi votre avis sur ce bout de progression que j'ai imaginé de moi-même... Vous souriez à votre tour...

LE MAÎTRE.

C'est aussi de réminiscence...

L'ÉLÈVE.

Cela ne vaut rien; n'est-ce pas?

LE MAÎTRE.

Les règles sont parfaitement observées; vos accords se succèdent très-finement; votre basse fait un chant marqué et expressif; et je vois que vous avez de la tête, et plus que moi.

L'ÉLÈVE.

Permettez que j'éloigne ma banquette et que je vous fasse une belle révérence.

LE MAÎTRE.

J'aimerais mieux que vous me fissiez tant d'accords que vous pourriez, sur une même note de basse prise successivement pour tonique, dominante, seconde, etc., et pendant ce temps, j'écrirais la succession d'accords que nous avons commencée ensemble et que vous avez finie toute seule...

L'ÉLÈVE.

Sans déparer vos leçons?

LE MAÎTRE.

Non, certes.

L'ÉLÈVE.

Je choisis *la* pour note de basse, et je commence... par regarder comment vous faites pour copier aussi bien.

LE MAÎTRE.

Quand on a des pensées sublimes, encore ne faut-il pas les gâter par une mauvaise écriture.

L'ÉLÈVE.

Monsieur se moque de moi... Vous vous y prenez mieux que je n'ai fait.

LE MAÎTRE.

Voilà toute votre progression.

L'ÉLÈVE.

Dites la nôtre.

LE MAÎTRE.

Je ne craindrais point de l'avouer.

Progression de basse.





Ha! ha! sans la conclusion de cette progression, je n'y aurais peut-être pas pensé.

L'ÉLÈVE.

A quoi?

LE MAÎTRE.

Regardez ces quatre dernières mesures.

L'ÉLÈVE.

Je n'y vois rien d'extraordinaire. La seconde de ces quatre mesures est la consonnance de la tonique *fa*, *la*♭, *ut*.

LE MAÎTRE.

Oui; mais préparée par une cadence irrégulière.

L'ÉLÈVE.

Régulière, irrégulière; qu'importe que j'aie fait comme le Bourgeois-Gentilhomme de la prose sans le savoir, pourvu que ma prose soit bonne.

LE MAÎTRE.

Aller, comme vous l'avez pratiqué là, à la tonique *fa*, *la* bémol, *ut*, par la sixte quinte qui dérive de la dissonance de la seconde, c'est faire une cadence irrégulière.

L'ÉLÈVE.

Et c'est une faute. Il faut supprimer la sixte quinte.

LE MAÎTRE.

Laissez, laissez cela comme il est; après la sixte quinte, la sixte quarte sur la dominante va à merveille, si elle est suivie de l'accord de septième de dominante, comme vous l'avez observé.

Répétez-vous sans cesse que la dissonance de la seconde mène au repos de la dominante, et la dissonance de la dominante au repos de la tonique; mais que cela ne vous empêche pas d'employer quelquefois la cadence irrégulière, en plaçant la

consonnance de la tonique entre la dissonance de la seconde, et la consonnance ou la dissonance de la dominante; et revenons à la note de basse sur laquelle je vous ai proposé de faire tous les accords possibles.

L'ÉLÈVE.

J'ai pris *la* pour note de basse.

Je commence par l'accompagner de son accord parfait mineur, *la, ut, mi;* de là je vais au majeur.

Après quoi je l'accompagne de *la, ut* dièse, *mi, sol,* que je sauve par la sixte quarte *ré, fa, la.*

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire que vous allez du mineur de *la,* où toutes les notes sont naturelles, à trois dièses; puis tout de suite en mineur de *ré,* où il y a un bémol, par la septième de dominante. Il me semble que passant d'abord en majeur de *ré,* vous auriez seulement effacé un dièse, et qu'ensuite vous auriez pu aller du majeur au mineur.

L'ÉLÈVE.

J'ai omis le majeur, pour m'affranchir de la servitude d'un ordre prescrit. J'ai même eu la fantaisie d'entasser plusieurs accords dissonants de suite sur la même note, sans me soucier de les sauver tous. Je veux être et paraître savante.

LE MAÎTRE.

C'est la manie des commençants. Quand vous en saurez davantage, vous voudrez être facile, agréable et chanter.

L'ÉLÈVE.

Je reviens en mineur de *la,* par la septième superflue :

Et comme vous exigez beaucoup d'accords sur la même note, je continue d'accompagner mon *la*

De la septième superflue,

Puis de la septième dominante.

Le regardant ensuite comme seconde, je l'accompagne de la petite sixte majeure ;

Ensuite de la sixte mineure jointe à la septième superflue, dissonance que je sauve enfin par *la, ut, mi.*

Je continue de faire sur la même basse *la*

La consonnance *fa, la, ut,* pour l'accompagner de la sixte.

Puis de la petite sixte qui me met en majeur d'*ut ;*

De la seconde superflue qui me jette en mineur d'*ut* dièse. Je ne sauve point cette dissonance; mais je m'en vais en mineur de *fa* dièse par la quinte superflue.

Je continue d'accompagner le même *la*

De la sixte et quarte; et je frappe *ré*, *fa* dièse, *la*, cette fois pour passer de trois dièses à deux; et pour rentrer en *la*, par où j'ai débuté, j'accompagne mon éternel *la*

De la seconde.

Et pour suivre l'ordre, je joue *si*, *ré*, *fa* dièse, *la*, que je fais succéder de *mi*, *sol* dièse, *si*, *ré*, qui formera avec ma basse

Une septième superflue, que je sauve par *la*, *ut*, *mi*, pour finir.

LE MAÎTRE.

Parfaitement. Vous entendez à merveille les accords et les passages; et vos tournures aussi hardies que neuves m'étonnent.

L'ÉLÈVE.

Et les vôtres, si vous n'y prenez garde, me tourneront la tête de vanité, vice auquel il ne faut pas nous pousser bien fort.

LE MAÎTRE.

Ce que vous venez de faire sur la note de basse *la*, le referiez-vous?

L'ÉLÈVE.

Pourquoi non? Je ne vais point au hasard. Quand je pratique un accord, j'en sais et j'en dis la raison.

LE MAÎTRE.

Refaites donc.

L'ÉLÈVE.

Volontiers.

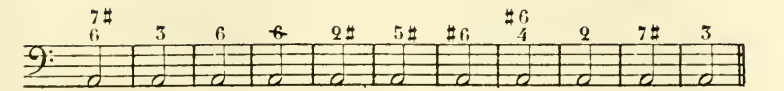
LE MAÎTRE.

Pas si vite.

L'ÉLÈVE.

Vous m'écrivez, je crois; voici qui est bien d'une autre galanterie.

Suite d'accords sur la même note de basse *la*.



Permettez que je voie.

LE MAÎTRE.

Quoi?

L'ÉLÈVE.

Si vous avez écrit exactement ce que j'ai joué... Oui... Fort bien... Bravo...

LE MAÎTRE.

Vos éloges, mademoiselle, me seront toujours agréables, quand je pourrai me flatter de les avoir mérités.

Je crois qu'il est temps d'aller en avant; de revenir en arrière, je voulais dire. Vous rappelleriez-vous deux consonnances que nous avons laissées stériles?

L'ÉLÈVE.

Quand je ne me les rappellerais pas, je les aurais bientôt retrouvées.

LE MAÎTRE.

En majeur, nous avons eu les consonnances de la tonique, de la quinte, de la quarte, de la sixte, même celles de la seconde et de la tierce; en mineur, nous avons renvoyé à un autre moment la consonnance de la tierce et celle de la septième.

En les récapitulant toutes, nous avons compté six consonnances dans chaque modulation; et en majeur d'*ut*, par exemple, ces six consonnances sont celles :

De la tonique. . . . . *ut, mi, sol.*
De la dominante. . . . . *sol, si, ré.*
De la quarte . . . . *fa, la, ut.*
De la sixte . . . . *la, ut, mi.*
De la seconde. . . . . *ré, fa, la.*
De la tierce. . . . . *mi, sol, si.*

Et les mêmes consonnances en mineur de *la* sont celles :

De la tonique. . . . . *la, ut, mi.*
De la dominante. . . . . *mi, sol, si.*
De la quarte . . . . *ré, fa, la.*
De la sixte . . . . *fa, la, ut.*

De la tierce. . . . . *ut, mi, sol.*
De la septième . . . . *sol, si, ré.*

Pour avoir une troisième phrase harmonique, nous pouvons disposer de la manière suivante les six consonnances en majeur d'*ut* :



La consonnance de la tonique, *ut, mi, sol,* celle de la quarte et celle de la dominante, répétées deux fois, commencent et finissent la phrase.

En mineur, les six consonnances peuvent se succéder, comme vous voyez :



L'ÉLÈVE.

Et les deux harmonies consonnantes que vous rappelez vont, selon toute apparence, produire aussi trois accords consonnants, comme celle de la tonique et les autres les ont produits.

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle ; chacune fournit son accord parfait, la sixte et la quarte et sixte qui ont les mêmes fonctions et les mêmes signes que les pareils accords dérivés des autres consonnances : mais ce n'est pas tout, il faut encore préparer chaque consonnance par une harmonie dissonante qui l'appelle.

Nous avons déjà deux dissonances qui mènent à la consonnance de la tonique, savoir l'harmonie dissonante de la dominante, *sol, si, ré, fa*, et l'harmonie d'emprunt *la* bémol, *si*, *ré, fa.*

Nous avons trois dissonances qui mènent à la consonnance de la dominante, l'harmonie dissonante de la seconde, en majeur, *ré, fa, la, ut*; l'harmonie dissonante de la seconde, en mineur, *ré, fa, la* bémol, *ut*, et l'harmonie superflue, *ré, fa* dièse, *la* bémol, *ut*.

Examinons à présent les quatre autres consonnances, et cherchons des harmonies dissonantes qui les préparent; il faut qu'il y en ait au moins une pour chaque consonnance.

L'ÉLÈVE.

Tâchez de les trouver, c'est votre affaire; la mienne, de les retenir.

LE MAÎTRE.

Mais cette découverte ne serait-elle pas à votre portée?

L'ÉLÈVE.

A ma portée ou non, je ne m'en mêle pas.

LE MAÎTRE.

Considérez un moment l'harmonie dissonante *sol, si, ré, fa*, qui conduit à la consonnance *ut, mi, sol*, et ressouvenez-vous que la dissonance qui appelle une consonnance doit offrir tous les sons dissonants avec les sons de la consonnance.

L'ÉLÈVE.

Je vois que, dans votre exemple qui représente tous les cas, le dernier son de la consonnance est le fondamental de la dissonance qui précède, et je n'ai pas oublié que l'harmonie dissonante renferme trois tierces de suite; donc *la, ut, mi, sol* est l'harmonie dissonante qui mène ou appelle la consonnance de la seconde, *ré, fa, la*.

LE MAÎTRE.

Fort bien. Supposez-vous toujours en majeur d'*ut*, et voyez que cette dissonance renferme les notes *ut, mi, sol*, dissonantes avec *ré, fa, la*.

L'ÉLÈVE.

Et par la même analogie, *mi, sol, si, ré* mènera à la consonnance de la sixte, *la, ut, mi*; et la dissonance *si, ré, fa, la* mènera à la consonnance *mi, sol, si*.

LE MAÎTRE.

C'est-à-dire que voilà tous les repos ou toutes les harmonies consonnantes préparées, excepté celle de la quarte, *fa, la, ut*.

L'ÉLÈVE.

Qui, suivant votre règle, sera amenée par *ut, mi, sol, si*, dissonance cruellement dissonante.

LE MAÎTRE.

Cette cruelle dissonance est composée d'une tierce mineure, *mi, sol*, comprise entre deux majeures, *ut, mi*, et *sol, si*; de plus, la dernière note de cette harmonie dissonante est éloignée de la première ou fondamentale d'un intervalle de septième superflue; tandis que dans les autres dissonances cet intervalle est de septième.

L'ÉLÈVE.

D'où il s'ensuivra que la consonnance *fa, la, ut* la suivra très-mal.

LE MAÎTRE.

Mais si au lieu de lui faire succéder *fa, la, ut*, on lui faisait succéder *fa, la, ut, mi*, peut-être vous en accommoderiez-vous mieux; et vous auriez deux dissonances analogues l'une à l'autre dans toute modulation majeure.

L'ÉLÈVE.

Il serait plaisant de guérir d'un mal par un autre... voyons... Il est certain que frappées séparément elles effarouchent l'oreille... Et il ne l'est pas moins qu'elles sont plus douces quand elles se succèdent; mais il faut sauver la dernière, *fa, la, ut, mi*.

LE MAÎTRE.

Fa, la, ut, mi appellerait le repos *si, ré, fa*, si c'en était un; mais la sensible n'a point de consonnance; *si, ré, fa* n'est pas un repos, c'est une fausse quinte. Que faire donc?... ajouter une tierce à l'aigu, à *si, ré, fa*, et en faire *si, ré, fa, la*.

L'ÉLÈVE.

Autre dissonance, qui appellera la consonnance de la tierce *mi, sol, si*: cette consonnance de la tierce prend bien de l'importance par cette triple dissonance qui y conduit.

LE MAÎTRE.

Voyez qu'en majeur chaque note de l'octave peut être fondamentale d'une harmonie dissonante, et que chacune, excepté la sensible, le peut être encore d'une harmonie consonnante.

L'ÉLÈVE.

Je suis perdue, si ces cinq nouvelles dissonances sont aussi

fécondes en accords que celles de la seconde et de la dominante.

LE MAÎTRE.

Point de frayeurs précipitées. Il n'y aura ni signes ni accords nouveaux.

En mineur, la seconde manque de consonnance. Les deux dissonances fâcheuses sont celles de la tierce et de la sixte, qu'on adoucit par la dissonance de la seconde qui leur succède.

L'ÉLÈVE.

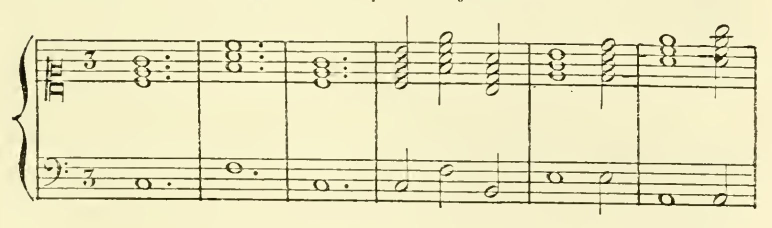
Et qui mène au repos de la dominante.

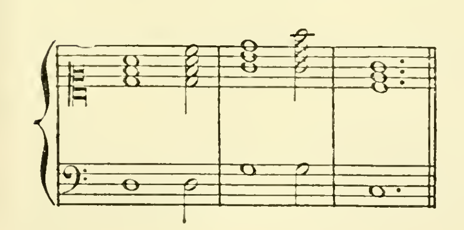
Savez-vous ce qu'il me faudrait? Une phrase qui m'exposât clairement toutes ces harmonies.

LE MAÎTRE.

La voici.

Phrase harmonique en majeur d'*ut*.



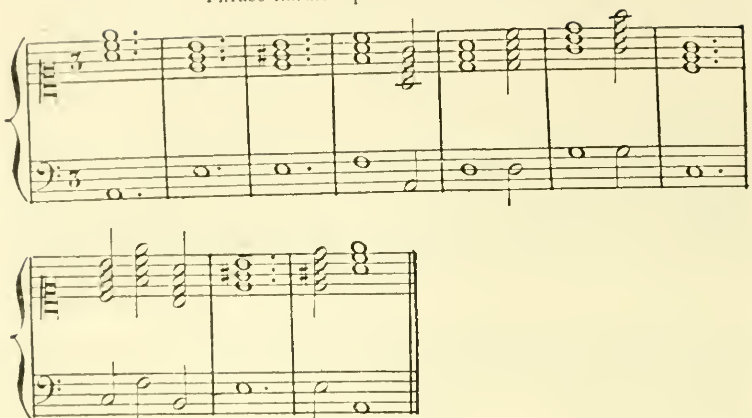


Je n'ai employé à la basse que les premières notes de l'harmonie, les fondamentales; et j'ai répété au commencement la consonnance de la tonique, afin de mieux enchaîner; et à la fin, afin de mieux terminer.

Et la pareille phrase en mineur, il faut vous épargner la peine de la demander.

Je vais vous l'écrire en mineur de *la*.

Phrase harmonique en mineur de *la*.



Dans cette phrase harmonique en mineur, vous trouverez la consonnance de la quinte une fois en dominante, c'est-à-dire avec la licence ou le dièse qui introduit la sensible, bien qu'en mineur, et une fois simplement suivant les notes de la gamme.

L'ÉLÈVE.

La consonnance de la quinte *mi, sol, si* me paraît plus triste que la même consonnance avec la sensible *mi, sol* dièse, *si*. Je m'en servirai et avec la licence et sans la licence; mais ne nous écartons pas de nos nouvelles dissonances, et sachons si elles produisent des accords.

Je vois que vous avez donné à chacune pour basse sa première note, et je présume que l'accord qui en résulte s'appelle *septième*.

LE MAÎTRE.

En majeur, l'harmonie dissonante de la tierce *mi, sol, si, ré*, et celle de la sixte *la, ut, mi, sol*, font les mêmes accords que l'harmonie dissonante de la seconde *ré, fa, la, ut*. La dissonance *si, ré, fa, la* de la sensible fournit les mêmes accords que celle de la seconde en mineur.

En mineur, les dissonances *la, ut, mi, sol* et *ré, fa, la, ut* donnent également une septième, une quinte et sixte, une petite sixte et une seconde, comme la dissonance de la seconde en majeur. La dissonance de la septième *sol, si, ré, fa* en mineur produit les mêmes accords que l'harmonie dissonante de la dominante en majeur.

Mais les harmonies dissonantes *ut, mi, sol, si* et *fa, la, ut, mi* étant d'une autre nature que les dissonances de la seconde et de la dominante, ont des produits réellement différents ; car en supposant pour basse à la première sa première note *ut*, qui, en majeur d'*ut* est tonique et tierce en mineur de *la*, cette harmonie dissonante engendrera avec la basse *ut* un unisson, *ut, ut,* une tierce majeure, *ut, mi*, une quinte, *ut, sol*, et une septième superflue, *ut, si*. Cet accord nommé septième et chiffré 7 est donc mal nommé et mal chiffré. Nous le désignerons, nous, par $\begin{smallmatrix}7\sharp\\ \sharp\end{smallmatrix}$ ou par $\begin{smallmatrix}7^{+}\\ 3\end{smallmatrix}$ et nous le nommerons septième superflue jointe à l'accord parfait majeur.

En supposant pour basse de la même dissonance sa seconde note *mi*, qui fait en majeur d'*ut*, tierce, et en mineur de *la*, quinte, l'harmonie produira avec la basse une sixte mineure, *mi, ut*, un unisson, *mi, mi*, une tierce mineure, *mi, sol*, et une quinte, *mi, si*. On peut nommer cet accord quinte et sixte, pourvu qu'on ne le confonde pas avec la quinte et sixte produite par dissonance de la seconde qui a toujours sa sixte majeure, tandis que celui-ci l'a toujours mineure.

En supposant pour basse de la même dissonance sa troisième note *sol* qui est quinte en majeur et septième en mineur, l'harmonie fera avec la basse une quarte, *sol, ut*, une sixte majeure, *sol, mi*, un unisson, *sol, sol*, et une tierce majeure, *sol, si* ; cet accord peut donc se nommer petite sixte majeure ; mais cette petite sixte majeure diffère de l'accord de même nom produit par la dissonance de la dominante, en ce que la tierce, qui est mineure dans ce dernier accord, est majeure dans l'autre.

En supposant pour basse de la même dissonance sa dernière note *si*, l'harmonie fera avec cette basse une seconde ou neuvième diminuée, *si, ut*, une quarte, *si, mi*, une sixte mineure, *si, sol*, et un unisson, *si, si*. Cet accord peut donc retenir le nom de seconde, quoiqu'il diffère de l'accord de seconde produit par la dissonance de la seconde, dans la note qui fait l'intervalle de seconde.

On peut regarder cette harmonie dissonante comme une fausse harmonie de dominante, et lui donner pour basse le *fa* ou le *la*, qui en formera une espèce d'accord de septième superflue et de neuvième et septième.

Mais le plus court est de vous écrire tous ces accords produits des nouvelles harmonies dissonantes ; les notes sur les portées vous parleront plus clairement que moi. Je prendrai pour exemples les deux harmonies *ut, mi, sol, si* et *fa, la, ut, mi* ; ce sera votre affaire que de les employer ensuite dans la modulation majeur d'*ut*, et dans la mineure de *la*. Pratiquées aisément en *ut* et en *la*, ces dissonances vous coûteront peu dans les autres modulations.

Accords produits par la dissonance *ut, mi, sol, si.*

Accords produits par la dissonance *fa, la, ut, mi.*

A proprement parler, la dissonance *fa, la, ut, mi* ne fait point un accord de septième superflue avec la basse *si*, aussi l'ai-je chiffrée $\genfrac{}{}{0pt}{}{9}{4}$ ou $\genfrac{}{}{0pt}{}{7.}{4.}$

Tous ces accords sont fort irréguliers, et l'usage en est rare et demande de la circonspection.

L'ÉLÈVE.

Cependant je suis bien aise de les connaître, premièrement pour connaître tout ; secondement pour n'être pas déroutée quand je les rencontrerai dans les auteurs. Je les admettrais plus volontiers dans la fougue du prélude ou de la fantaisie que dans une pièce sage et travaillée.

LE MAÎTRE.

Quelques exemples que je vais vous écrire et sur lesquels

vous jetterez un coup d'œil vous en apprendront l'emploi. Cependant occupez-vous un peu de la dernière phrase harmonique, et essayez quelle difficulté ou quelle facilité vous aurez à la transporter en d'autres modulations.

L'ÉLÈVE.

J'aime mieux ne rien faire, ou reprendre mon Velly.

LE MAÎTRE.

Lisez; reposez-vous; faites ce qu'il vous plaira; pour moi, je vais monter la gamme tant en majeur qu'en mineur avec le projet d'employer les accords de toutes les harmonies, et cela fait...

L'ÉLÈVE.

Et cela fait?

LE MAÎTRE.

Tout sera fait.

Manière d'accompagner les huit notes de la gamme, en montant par les accords dérivés des six harmonies consonnantes et des sept harmonies dissonantes.

En majeur d'*ut*.



L'ÉLÈVE.

D'après ce modèle, j'oserais presque essayer d'arranger les accords de l'octave de *la*.

LE MAÎTRE.

Point de milieu, pusillanime ou téméraire.

L'ÉLÈVE.

C'est comme l'Espagnol qui fut brave ce jour là; et cet Espagnol-là, c'est vous, c'est moi, c'est tout le monde.

LE MAÎTRE.

Un autre vous prendrait au mot; je vous demanderai seulement de m'expliquer ces accords.

L'ÉLÈVE.

D'après les harmonies notées? Pauvre petite tâche.

LE MAÎTRE.

Et sans ce secours?

L'ÉLÈVE.

Ce serait autre chose. L'accord ne m'indiquerait plus la modulation; je verrais autant de quintes et sixtes, autant de petites sixtes, autant de secondes, autant de septièmes que de dissonances; une grêle de septièmes et neuvièmes.

LE MAÎTRE

Écoutez-moi. Ce sont principalement les accords qui dérivent de la dissonance de la dominante qui marquent les changements de modulations; et pour trouver facilement les quintes et sixtes, les petites sixtes, les secondes, les neuvièmes et septièmes et autres, arrêtez-vous un peu sur ces accords en majeur d'*ut*, avec la dissonance *ré*, *fa*, *la*, *ut*, et la dissonance *sol*, *si*, *ré*, *fa*, et remarquez que l'accord de septième a pour basse la même note qui est la fondamentale de l'harmonie; et que la note fondamentale de la dissonance qui produit la quinte et sixte est d'une tierce mineure plus grave que la basse de ce même accord.

En examinant la petite sixte sur la sixième note *la*, voyez la note fondamentale *ré* d'une quarte plus aiguë que la basse *la*.

Et dans la seconde, la note fondamendale *ré* de la dissonance qui la produit est d'une seconde plus aiguë que la basse *ut*.

Dans la neuvième et septième sur la tierce *mi*, la note fon-

damentale *sol* de la dissonance qui produit cet accord devient d'une tierce plus aiguë que la basse *mi*.

Il ne faut pourtant pas confondre les quintes et sixtes produites par les grandes dissonances *ut*, *mi*, *sol*, *si* et *fa*, *la*, *ut*, *mi* avec celles qui naissent des autres dissonances; dans les premières les quintes et sixtes ont la note fondamentale d'une tierce majeure plus grave, et dans celles-ci elles l'ont seulement plus grave d'une tierce mineure.

C'est la même distinction pour l'accord de seconde.

L'ÉLÈVE.

Et à débrouiller par l'exercice et la réflexion. En attendant, je vois qu'une petite sixte sur *mi* vient de la dissonance *la*, *ut*, *mi*, *sol*; qu'une sixte et quinte sur *sol* vient de la dissonance *mi*, *sol*, *si*, *ré*, etc., etc.

LE MAÎTRE.

Et les grandes dissonances qui produisent les mêmes accords...

L'ÉLÈVE.

Je ne me soucie pas d'en entendre parler. Ce n'est pas que je ne parvinsse peut-être à démêler les deux quintes et sixtes sur chaque note; car je sais qu'il y a deux espèces de dissonances qui produisent ces accords, mêmes de signes et de nom. Vous m'avez expliqué la différence qu'il y a entre ces quintes et sixtes, ces secondes, ces septièmes superflues et autres, et les produits de la seconde et de la dominante. Je m'en tiens là pour le moment, sauf à obtenir plus de lumière et de sûreté du petit travail secret de ma tête et de l'étude de mes grandes matinées.

LE MAÎTRE.

Qu'est-ce que ces grandes matinées?

L'ÉLÈVE.

Celles qui commencent deux heures avant le réveil général.

LE MAÎTRE.

Je voudrais pourtant bien...

L'ÉLÈVE.

M'écrire la gamme en mineur accompagnée par tous les accords, et ce sera bien fait... Écrivez et je continue de lire.

LE MAÎTRE.

Ce n'est plus le Velly?

L'ÉLÈVE.

Son heure est passée.

LE MAÎTRE.

Qui est-ce qui lui a succédé?

L'ÉLÈVE.

Rien qui vaille, un de ces livres odieux de morale qu'on appelle *Considérations sur les mœurs*... Qu'avez-vous? Vous vous dépitez.

LE MAÎTRE.

J'ai... Ce qui ne m'arrive jamais... J'ai sauté une mesure.

L'ÉLÈVE.

C'est ce mot de morale indiscrètement prononcé qui vous a porté malheur.

LE MAÎTRE

Je le croirais bien... J'espère qu'à force d'en lire...

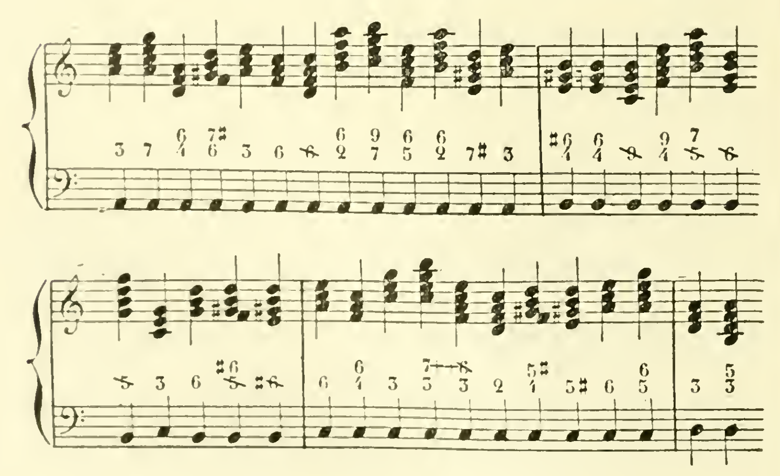
L'ÉLÈVE.

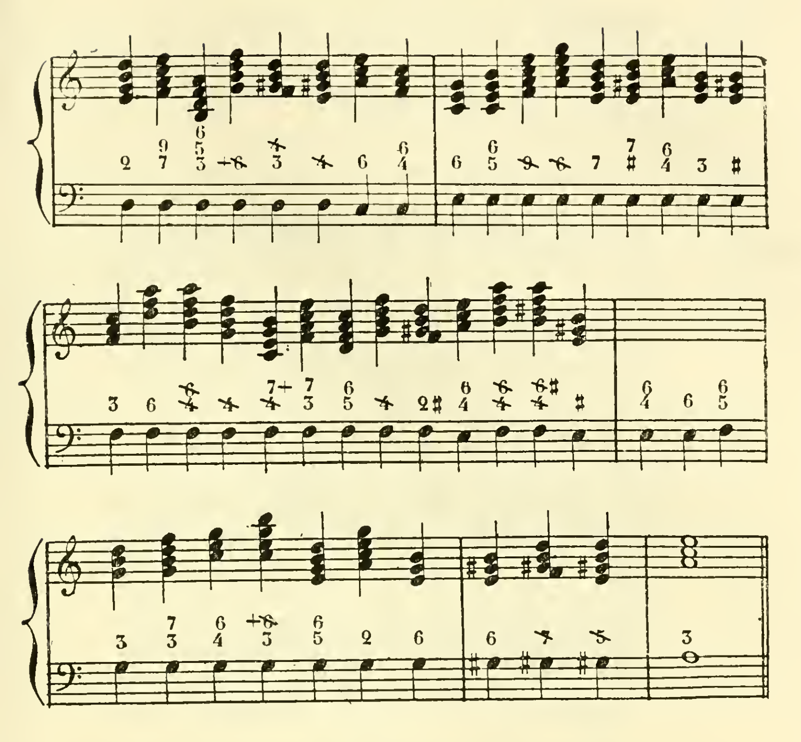
Je n'en aurai point... Est-ce là ce que vous voulez dire?

LE MAÎTRE.

Oh! non... Mais que vous en saurez beaucoup... Si je corrige, cela fera du barbouillage... Il vaut mieux recommencer.

Manière d'accompagner les huit notes de la gamme, en montant par les accords produits des six harmonies consonnantes et des neuf harmonies dissonantes.
En mineur de *la*.





L'ÉLÈVE.

Permettez-vous qu'on examine? vous avez eu raison de vous moquer de ma présomption. Je n'aurais jamais trouvé cet accompagnement en mineur, même avec l'exemple en majeur... voilà une forêt de chiffres à effrayer.

LE MAÎTRE.

Pour mettre fin à ces leçons et vous faciliter le prélude, il ne serait pas mal de vous écrire quelque chose à part sur ces accords. Qu'en pensez-vous?

L'ÉLÈVE.

Comme vous voudrez... Mais sérieusement, nous pouvons nous écrier : *Terre, Terre?*

LE MAÎTRE.

A votre avis, n'y a-t-il pas assez de temps que nous voyageons?

L'ÉLÈVE.

Point de supercherie, je vous prie. Rien n'est plus chagrinant

pour le voyageur que de se trouver éloigné du gîte lorsqu'il croyait y toucher.

LE MAÎTRE.

Pour cette fois-ci, c'est la vérité.

Usage de toutes les septièmes, en majeur d'*ut*.



Usage de toutes les septièmes, en mineur de *la*.



Passages d'*ut* à son relatif *la* par une quadruple dissonance.



Passages d'*ut* à son relatif *la* par sept dissonances.



L'ÉLÈVE.

Qu'est-ce que cette seconde basse?

LE MAÎTRE.

C'en est une de la multitude de celles qu'on peut faire. Le dessus étant donné, ou les harmonies placées sur la première portée, il n'y a aucune des notes dont elles sont composées qu'on ne puisse mettre à la basse; jugez du nombre de combinaisons différentes qui en résulteraient s'il n'était pas un peu limité par la loi de préparer et de sauver, comme l'art et l'oreille avec le goût le prescrivent.

L'ÉLÈVE.

Ainsi le choix entre ces combinaisons n'est pas indifférent.

LE MAÎTRE

Aucunement. En général, vous préférerez celles qui font marcher la basse par des intervalles, qui ont du caractère, de la force, et qui forment un chant.

Passages d'*ut* en *fa,* sa quarte, par une triple dissonance.



Passages d'*ut* en *sol,* sa quinte, par une sextuple dissonance.



Passages du mineur de *la* en son relatif *ut* par une quintuple dissonance.



Mais vous me laisseriez aller à l'infini si je ne m'arrêtais pas de moi-même. Ce que je pourrais ajouter ne serait que des redites. Tout ce que j'avais à vous apprendre est renfermé dans les sept leçons qui forment ce petit traité que je n'ai écrit qu'à la sollicitation de monsieur votre père et pour votre seul usage. J'ai gardé la forme du dialogue parce que le maître et l'élève dialoguant sans cesse, c'est la plus vraie; parce qu'en permettant des écarts qui délassent, elle assujettit à la méthode la plus rigoureuse. J'ai conservé les caractères des interlocuteurs, et vous y reconnaîtrez partout vos propres discours et les miens. Nous avons été libres et gais en étudiant, j'ai tâché d'être libre et gai en écrivant. J'ai cherché à pallier autant que j'ai pu la sécheresse de la matière en imitant votre ton et en me rappelant vos idées.

Monsieur votre père a été à portée de juger de ma manière d'enseigner en assistant à quelques-unes de nos séances; il l'a approuvée; et son éloge, qu'il ne prodigue pas, parce qu'il est vrai, joint à la rapidité de vos progrès, m'a persuadé que j'enseignais bien.

Les principes et leurs applications vous sont si présents, que je doute que vous feuilletiez beaucoup mes cahiers. La nécessité d'être clair, de se rendre raison de tout, d'ordonner les choses selon leur enchaînement le plus naturel, m'aura plus servi et sera plus utile aux autres élèves que je formerai qu'à vous. La science harmonique était bien dans ma tête, mais elle y était vague, indigeste, confuse. Je savais assez bien pour moi, mais je ne savais pas assez bien pour les autres. Il a fallu débrouiller ce chaos; c'est une obligation que j'aurai à monsieur votre père et à vous.

L'ÉLÈVE.

A moi?

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle, à vous. Pendant les trois ou quatre premiers mois, si vous vouliez être sincère, vous avoueriez que ce n'était pas sans peine que vous m'entendiez.

L'ÉLÈVE.

J'en conviens.

LE MAÎTRE.

Ce n'était pas votre faute, c'était la mienne. Oui, la mienne.

C'est qu'alors mon chaos se débrouillait. Cent fois vos questions embarrassantes m'ont fait rêver en vous quittant et trouver des choses auxquelles je n'aurais peut-être jamais pensé. Plus souvent encore vous m'avez fait apercevoir que j'en disais qui ne devaient pas être encore dites, et que je n'en disais pas d'autres que l'ordre véritable demandait que vous sussiez. Je me perfectionnais à vos dépens. Les difficultés, presque toujours bien fondées, que vous aviez à saisir un principe me prouvaient qu'il pouvait être mieux présenté, et que l'obscurité naissait de moi, non de la chose, moins encore de votre manque d'intelligence; en un mot j'ai beaucoup appris en vous montrant, et vous aurez épargné et du temps et de la peine à ceux que je montrerai après vous.

L'ÉLÈVE.

D'où il s'ensuit que c'est à vous de me remercier.

LE MAÎTRE.

Et c'est ce que j'ai fait. Je n'ai pas la vanité de croire que personne n'eût pu vous rendre le service que je vous ai rendu; mais je serais ingrat si je me dissimulais l'obligation que je vous ai, et que peut-être je n'aurais eue à aucun autre élève.

L'ÉLÈVE.

Je ne demanderais pas mieux que d'être de votre avis, mais je ne saurais. Quand je supposerais avec vous que vous n'eussiez pas aisément rencontré dans un autre les dispositions, l'intelligence, l'application dont il vous plaisait de me louer quelquefois pour m'encourager, plus un élève aurait eu l'esprit borné, la conception difficile, plus vous eussiez fait d'efforts contre ces obstacles naturels; plus vous vous seriez rendu simple, clair, net et précis, et plus votre chaos se serait bien débrouillé. Plus idiote, je vous aurais mieux servi, et j'en aurais plus de droit à votre reconnaissance. Ainsi prenez-y garde, vous m'allez dire, le plus honnêtement qu'il est possible, que je suis suffisamment bête.

LE MAÎTRE.

Vous faites de votre mieux pour vous surfaire le prix de mes soins; mais vous ne m'empêcherez pas d'être juste, quelque conclusion que vous en puissiez tirer à votre désavantage personnel. Une élève ordinaire qui n'est ni une imbécile, ni vous, telle en un mot que le hasard devait me l'offrir, se serait laissé

conduire, aurait ou n'aurait rien compris, n'aurait fait aucune question, aurait appris ce qu'elle aurait pu et m'aurait laissé ce que j'étais. Cela ne m'a pas été possible avec vous. J'aurais dit avec elle, comme les maîtres disent, je vais donner leçon ; et il s'est trouvé qu'en venant ici, je venais prendre leçon, bien que je ne me le fusse pas dit.

L'ÉLÈVE.

Voilà qui est fort bien ; mais je ne puis ni ignorer ce que vous avez fait pour moi, ni savoir ce que j'ai fait pour vous ; et je suis sûre que toutes vos belles raisons ne seront pas plus du goût de mon papa que du mien. Tenez le voilà qui arrive.

LE PHILOSOPHE.

Je crois que vous disputez.

LE MAÎTRE.

Voilà, monsieur, le Traité d'harmonie que vous m'avez demandé, que je n'aurais peut-être jamais fait sans vous, et qu'assurément je n'aurais pas aussi bien fait sans mademoiselle. Il est bon ou mauvais. S'il est mauvais, votre enfant a raison ; je ne puis vous être obligé d'avoir fait un mauvais ouvrage. Mais s'il est bon, comme je le dois croire, et moi qui l'ai écrit et ceux à qui il sera de quelque utilité vous en doivent de la reconnaissance.

LE PHILOSOPHE.

Et ma fille n'est pas de cet avis-là? Elle a tort... Elle est jeune, elle connaîtra mieux un jour le prix d'un bon conseil... D'ailleurs, qui peut douter que l'homme bienfaisant ne soit obligé à l'indigent de l'occasion d'exercer sa bienfaisance? Voilà le service que ma fille vous a rendu ; vous pouvez le lui avouer, elle peut se l'avouer à elle-même, sans risquer d'être ingrate. Mais où en est-elle? il y a longtemps que je n'ai assisté à vos leçons. Vous me vouliez, quand je ne pouvais pas; et quand je pouvais, vous ne me vouliez pas... Faut-il que je reste? Faut-il que je m'en aille?

L'ÉLÈVE.

Vous pouvez rester.

LE PHILOSOPHE.

Tu le permets?

L'ÉLÈVE.

Je le permets.

LE PHILOSOPHE.

Où en sommes-nous? Sommes-nous un peu satisfaite de nous-même?

L'ÉLÈVE.

Dans les choses de mœurs, point de suffrages que je préfère au mien. C'est celui de mon cœur qu'il me faut d'abord. En affaires de sciences, et même de goût, sans votre éloge, j'aurais peu de confiance en celui que je m'accorderais. Monsieur Bemetz...

LE MAÎTRE.

Je ne vous entends pas. Parlez net. De quoi s'agit-il?

L'ÉLÈVE.

Mon papa, auriez-vous une bonne demi-heure à nous accorder?

LE PHILOSOPHE.

Une heure, deux, trois, s'il le faut.

L'ÉLÈVE.

Mon papa, tout est fini. Tout. Monsieur prétend qu'il n'a plus rien à m'apprendre, mais rien; et il ne serait pas fâché, ni moi non plus, que vous jugeassiez par vous-même du chemin que nous avons fait.

LE PHILOSOPHE.

En une demi-heure?

LE MAÎTRE.

Oui, monsieur; nous irons vite; nous ne toucherons que les sommités.

L'ÉLÈVE.

Monsieur m'interrogerait; je répondrais, j'exécuterais, et je serais sûre d'être embrassée tant qu'il me plairait.

LE PHILOSOPHE.

Je ne demande pas mieux. Monsieur, est-ce votre avis?

L'ÉLÈVE.

Si c'est son avis? Voyez comme il est fier de moi! Comme il est radieux!

LE PHILOSOPHE.

Me voilà prêt et vous pouvez commencer.

LE MAÎTRE.

C'est vous, monsieur, s'il vous plaît, qui ferez la première question.

LE PHILOSOPHE.

Vous n'y pensez pas? Je demanderais au commencement ce qu'il ne faudrait demander qu'à la fin.

LE MAÎTRE.

Qu'importe? si vous faites la dernière question, nous partirons de là pour remonter à la première. Si vous rencontrez la première, nous n'aurons qu'à la suivre pour arriver à la dernière.

LE PHILOSOPHE.

Que veux-tu?

L'ÉLÈVE.

Je sonne pour qu'on vous apporte votre robe de chambre, et qu'on dise qu'il n'y a personne.

PREMIÈRE SUITE

DU DOUZIÈME DIALOGUE

ET

DE LA SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE.

RÉCAPITULATION

DES LEÇONS PRÉCÉDENTES.

LE MAITRE, L'ÉLÈVE, LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE.

Qu'est-ce qu'une quinte superflue?

L'ÉLÈVE.

C'est un intervalle de quatre tons.

LE PHILOSOPHE.

Ut, la bémol est donc une quinte superflue?

L'ÉLÈVE.

Mon papa, vous êtes captieux. *Ut, la* bémol est une sixte mineure qui a la même étendue que la quinte superflue. C'est la même touche de l'instrument qui fait la quinte superflue et la sixte mineure. Si elle retient le nom de sixte, elle est sixte mineure. Si elle prend ou garde celui de quinte, elle est quinte superflue. Dans l'octave d'*ut*, *ut sol* dièse est la quinte superflue, et *ut, la* bémol la sixte mineure.

LE PHILOSOPHE.

Quelle est la quinte superflue en *la* bémol?

L'ÉLÈVE.

La bémol, *mi*.

LE MAÎTRE.

N'y a-t-il pas aussi un accord qui se nomme quinte superflue?

L'ÉLÈVE.

L'accord de ce nom dérive de la dissonance de la dominante et accompagne la tierce mineure de la gamme. Dans l'octave d'*ut*, par exemple, l'harmonie dissonante de la dominante, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, fait une quinte superflue avec la basse *mi* bémol, tierce mineure de la gamme.

LE MAÎTRE.

Quelle est la note de l'harmonie qui fait précisément quinte superflue avec la note de basse *mi* bémol?

L'ÉLÈVE.

Le *si*; les autres *sol*, *ré*, *fa*, qui font avec la même basse tierce majeure, septième superflue et neuvième, sont accompagnement de l'accord.

LE MAÎTRE.

Et par conséquent moins essentielles à l'accord qu'on n'altérera pas par l'omission d'un et même de deux sons.

LE PHILOSOPHE.

Comment chiffre-t-on cet accord?

L'ÉLÈVE.

Par un cinq suivi d'une croix, comme vous voyez 5 +.

LE MAÎTRE.

Dites-moi l'accord de quinte superflue en *sol*.

L'ÉLÈVE.

En *sol*, l'harmonie dissonante de la dominante, *ré*, *fa* dièse, *la*, *ut*, fait une quinte superflue avec la basse *si* bémol tierce mineure de la gamme. Le *fa* dièse de l'harmonie fait aussi quinte superflue avec la même basse *si* bémol, et cet accord se chiffre par un cinq suivi d'un dièse, en cette manière 5 ♯.

Et pour vous épargner une question, je chiffre en *sol* la quinte superflue par le cinq suivi d'un dièse, et en *ut* par le cinq suivi d'une croix; par la raison qu'en *sol*, la note qui fait quinte superflue avec la basse *si* bémol est une note dièse, *fa* dièse, et qu'en *ut*, la note qui fait quinte superflue avec la basse *mi* bémol est une note naturelle *si*. On indique, quand je dis *on*, c'est *vous*, par un dièse ou par une croix après le chiffre; par un dièse si la note qui fait avec la basse l'intervalle superflu est dièse; par une croix, si cette note est naturelle.

LE MAÎTRE.

Vous entendez très-bien ce que vous dites, et vous pouvez faire des quintes superflues tant qu'il vous plaira; vous tirerez-vous aussi lestement des modulations que des intervalles? Combien y a-t-il de modulations diatoniques, et dans chacune, combien de dièses et de bémols?

L'ÉLÈVE.

Terrible question ! Il y a deux sortes de mode, le majeur et le mineur. Je me tais du mixte que vous avez réformé.

La gamme diatonique renferme sept sons et sept notes différentes; ou huit, en répétant la première après la septième.

Chaque note peut être prise pour naturelle, pour dièse et pour bémol, ce qui donne vingt et une toniques.

LE MAÎTRE.

Savoir :

L'ÉLÈVE.

Ut	naturel	*Ut*	dièse	*Ut*	bémol.
Ré	naturel	*Ré*	dièse	*Ré*	bémol.
Mi	naturel	*Mi*	dièse	*Mi*	bémol.
Fa	naturel	*Fa*	dièse	*Fa*	bémol.
Sol	naturel	*Sol*	dièse	*Sol*	bémol.
La	naturel	*La*	dièse	*La*	bémol.
Si	naturel	*Si*	dièse	*Si*	bémol.

Dans chacune de ces octaves, il y a deux modulations, la majeure et la mineure, ce qui fait, si je calcule bien, quarante-deux modulations, vingt et une majeures, et vingt et une mineures.

En majeur d'*ut*, toutes les notes sont naturelles; en mineur d'*ut*, il y a trois bémols.

En majeur d'*ut* dièse, il y a sept dièses; en mineur d'*ut* dièse, il y a quatre dièses.

En majeur d'*ut* bémol, il y a sept bémols; en mineur d'*ut* bémol, il y a dix bémols, et par conséquent le *si*, le *mi* et le *la* sont doubles bémols.

En majeur de *ré*, deux dièses; en mineur de *ré*, un bémol.

En majeur de *ré* dièse, neuf dièses; en mineur de *ré* dièse, six dièses.

En majeur de *ré* bémol, cinq bémols; en mineur de *ré* bémol, huit bémols.

En majeur de *mi*, quatre dièses; en mineur de *mi*, un dièse.

En majeur de *mi* dièse, onze dièses; en mineur de *mi* dièse, huit dièses.

En majeur de *mi* bémol, trois bémols; en mineur de *mi* bémol, six bémols.

En majeur de *fa*, un bémol; en mineur de *fa*, quatre bémols.

En majeur de *fa* dièse, six dièses; en mineur de *fa* dièse, trois dièses.

En majeur de *fa* bémol, huit bémols; en mineur de *fa* bémol, onze bémols.

En majeur de *sol*, un dièse; en mineur de *sol*, deux bémols.

En majeur de *sol* dièse, huit dièses; en mineur de *sol* dièse, cinq dièses.

En majeur de *sol* bémol, six bémols; en mineur de *sol* bémol, neuf bémols.

En majeur de *la*, trois dièses; en mineur de *la*, tout naturel.

En majeur de *la* dièse, dix dièses; en mineur de *la* dièse, sept dièses.

En majeur de *la* bémol, quatre bémols; en mineur de *la* bémol, sept bémols.

En majeur de *si*, cinq dièses: en mineur de *si*, deux dièses.

En majeur de *si* dièse, douze dièses; en mineur de *si* dièse, neuf dièses.

En majeur de *si* bémol, deux bémols; en mineur de *si* bémol, cinq bémols.

C'est cela, je crois, messieurs?

LE MAÎTRE.

Sans la moindre erreur.

L'ÉLÈVE.

Je n'ai pourtant pas tout dit; ces quarante-deux modulations se réduisent à vingt-quatre.

L'octave d'*ut* dièse est la même que celle de *ré* bémol.

L'octave de *ré* dièse est la même que celle de *mi* bémol.

L'octave de *fa* dièse est la même que celle de *sol* bémol.

L'octave de *sol* dièse est la même que celle de *la* bémol.

L'octave de *la* dièse est la même que celle de *si* bémol.

L'octave de *mi* est la même que celle de *fa* bémol.

L'octave de *fa* est la même que celle de *mi* dièse.

L'octave de *si* est la même que celle d'*ut* bémol.

L'octave d'*ut* est la même que celle de *si* dièse.

Il ne reste donc vraiment que douze octaves, et par conséquent vingt-quatre modulations; mais cela m'est égal, et j'aime autant jouer en majeur de *la* dièse avec dix dièses, qu'en majeur de *si* bémol avec deux bémols. La consonnance de la tonique sera *la* dièse, *ut* double dièse, *mi* dièse, au lieu de *si* bémol, *ré*, *fa*; et la dissonance de la dominante *mi* dièse, *sol* double dièse, *si* dièse, *ré* dièse, ne me coûtera pas plus à faire que la même harmonie *fa*, *la*, *ut*, *mi* bémol.

LE PHILOSOPHE.

Comment avez-vous fait entrer dans cette petite tête-là tous ces dièses et ces bémols?

LE MAÎTRE.

Ce n'est pas à moi à répondre.

L'ÉLÈVE.

Par les rapports nécessaires qui existent entre les modulations, et par l'habitude.

LE PHILOSOPHE.

Je serais bien aise de connaître ces rapports.

L'ÉLÈVE.

Il faut vous faire bien aise. Je sais :

1° Qu'en mineur, il y a toujours trois bémols de plus qu'en majeur; en majeur, trois dièses de plus qu'en mineur;

2° Que l'ordre des dièses va par quinte, *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, etc.;

3° Que l'ordre des bémols va par quarte, *si*, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, *fa*, etc.;

4° Qu'en sortant d'une modulation pour entrer dans la modulation de la quinte, j'ai un dièse de plus;

5° Qu'en sortant d'une modulation pour entrer dans la modulation de la quarte, j'ai un bémol de plus.

Qu'en général, si je suis dans une modulation de quatre dièses, et que je passe à la modulation de sa quinte, j'aurai cinq dièses;

Que si je suis dans une modulation de six bémols, et que je passe à la modulation de sa quarte, j'aurai sept bémols;

Qu'en majeur, dans l'ordre des dièses, le dernier est sur la note sensible.

Qu'en mineur, il est sur la seconde;

Qu'en majeur, dans l'ordre des bémols, le dernier est sur la quarte;

Qu'en mineur, il est sur la sixte.

D'où je conclus qu'une modulation majeure étant connue, la modulation mineure se trouve tout de suite avec la modulation relative; car à l'imitation d'*ut* et de *la*, les modulations relatives sont distantes d'une tierce mineure, et la modulation majeure est à droite, la mineure à gauche.

Je sais, par exemple, qu'en majeur de *fa*, il y a un bémol, parce que ce *fa* est la première quarte qui s'offre en montant d'*ut;* je dis donc en mineur de *fa*, quatre bémols; donc la modulation relative de quatre bémols est *la* bémol, modulation majeure; donc la mineure relative d'un bémol est la mineure de *ré;* donc en mineur de *la* bémol il y a sept bémols; donc en majeur de *ré*, il y a un bémol et trois dièses ou deux dièses.

Je sais de plus que le nombre des dièses et des bémols de deux modulations majeures ou mineures, qui ne diffèrent que de noms, est toujours douze.

Je viens de vous dire qu'en majeur de *la* bémol, il y a quatre bémols; donc par la loi de succession de quarte en quarte, il y aura cinq bémols en majeur de *ré* bémol; donc, si je prends ce *ré* bémol pour *ut* dièse, il y aura sept dièses.

Je viens de vous dire qu'en mineur de *la* bémol, il y a sept bémols; donc en mineur de *sol* dièse il y aura cinq dièses.

D'où je vois tout de suite qu'en majeur de *si*, il y a aussi cinq dièses; car le majeur de *si* est le relatif du mineur de *sol* dièse; et qu'en mineur de *si*, il y a deux dièses comme en majeur de *ré*, son relatif.

Et c'est ainsi qu'une modulation déterminée conduit très-promptement et très-sûrement à plusieurs autres.

Le nombre sept est aussi une jolie propriété en musique; en majeur de *si*, il y a cinq dièses; en majeur de *si* bémol, il y en a deux.

La somme des bémols et des dièses de deux modulations majeures ou mineures d'une même dénomination éloignée l'une de l'autre d'un demi-ton est toujours sept; ce qui m'aurait indiqué tout de suite cinq bémols en majeur de *ré* bémol, car j'avais trouvé deux dièses en majeur de *ré*.

LE MAÎTRE.

Un autre moyen commode pour la recherche des dièses et des bémols, moyen qui vient de se présenter à mon esprit en vous écoutant, c'est de parcourir l'octave par ton.

L'ÉLÈVE.

D'où il arrivera?

LE MAÎTRE.

De trouver toujours deux dièses de plus, allant de majeur en majeur, ou de mineur en mineur.

L'ÉLÈVE.

A vérifier sur le clavier. En *ut*, tout est naturel; en *ré*, deux dièses; en *mi*, quatre dièses; en *fa* dièse, six dièses; en *sol* dièse, huit dièses; en *la* dièse, dix dièses; en *si* dièse, douze dièses.

Fort bien.

LE MAÎTRE.

Partez de *sol*, montez d'un ton, ce sera la même chose.

L'ÉLÈVE.

Cela est évident. *Sol*, un dièse; *la*, trois; *si*, cinq; *ut* dièse, sept; *ré* dièse, neuf; *mi* dièse, onze.

LE MAÎTRE.

A présent, descendez l'octave par ton, en partant d'*ut*, et remarquez les bémols.

L'ÉLÈVE.

En *ut*, rien; en *si* bémol, deux bémols; en *la* bémol, quatre bémols; en *sol* bémol, six; en *fa* bémol, huit; en *mi* double bémol, dix; en *ré* double bémol, douze.

LE MAÎTRE.

Descendez en commençant par *fa*.

L'ÉLÈVE.

Même résultat, 1, 3, 5, 7, 9, 11 bémols. Cette nouvelle vue ne m'aurait pas été inutile si vous l'eussiez eue plutôt.

LE MAÎTRE.

Partez du mineur de *la*, et vous aurez des modulations mineures, suivant la même progression.

LE PHILOSOPHE.

Une autre voie très-courte, ce me semble, de trouver les dièses ou les bémols des modulations dont la tonique est dièse

ou bémol, c'est d'ajouter sept aux dièses ou bémols de la même modulation naturelle; en majeur de *ré*, deux dièses; en majeur de *ré*♯, deux et sept ou neuf; en mineur de *sol*, deux bémols; en mineur de *sol* bémol, neuf bémols... Je ne sais même, monsieur, si en combinant votre règle dernière et la mienne, et descendant et montant l'octave par semi-tons, il n'en résulterait pas la solution générale du nombre des dièses et des bémols, en toute modulation.

LE MAÎTRE.

Elle est toute trouvée; vous venez de la dire; sept dièses de plus en montant d'un demi-ton; sept bémols en descendant.

LE PHILOSOPHE.

Tu ne nous écoutes pas.

L'ÉLÈVE.

Je vous écoute; j'ajoute, à cause du nombre douze, cinq bémols de plus en montant par semi-ton; cinq dièses de plus en descendant; et je fais des roulades.

LE PHILOSOPHE.

Et les harmonies?

L'ÉLÈVE.

Il y a dans chaque modulation six harmonies consonnantes.

LE PHILOSOPHE.

Pourquoi pas sept, puisqu'il y a sept notes?

L'ÉLÈVE.

C'est qu'en majeur, la sensible, et en mineur la seconde manquent de consonnance.

LE PHILOSOPHE.

Allons; à l'emploi de ces six consonnances.

L'ÉLÈVE.

J'ordonne les consonnances de la tonique, de la quarte, de la quinte et de la sixte, de manière à en faire une belle phrase harmonique que je vais vous jouer dans les vingt-quatre modulations; je ne frappe pas seulement ensemble toutes les notes des consonnances. Les batteries dont je varie ma phrase vous annoncent des doigts. Je tire de chaque harmonie consonnante trois accords, l'accord parfait, l'accord de sixte, l'accord de quarte et sixte; et lorsqu'il en sera temps, je me servirai de ces

consonnances pour sauver les harmonies dissonantes; ou, si vous aimez mieux la manière de dire de monsieur, je me servirai des harmonies dissonantes pour préparer ou appeler ces harmonies consonnantes ou repos.

LE PHILOSOPHE.

Et combien pratiquez-vous d'harmonies dissonantes dans chaque modulation?

L'ÉLÈVE.

Sept, en majeur; en mineur, outre la dissonance de chaque note de la gamme, j'ai de plus l'harmonie superflue et l'harmonie d'emprunt.

LE PHILOSOPHE.

Faites-moi entendre l'harmonie d'emprunt, en *mi* bémol.

L'ÉLÈVE.

Rien de plus aisé. Les quatre notes qui la composent sont *ut* bémol, *ré*, *fa*, *la* bémol. La voilà frappée avec les deux mains; et la voilà sauvée par *mi* bémol, *sol* bémol, *si* bémol; car cette harmonie conduit au repos de la tonique, surtout en mineur; quoique j'aie mémoire de passages d'auteurs où elle est sauvée par l'harmonie consonnante de la tonique en majeur.

LE MAÎTRE.

Je vous demanderais volontiers l'harmonie d'emprunt dans la même octave, prise pour *ré* dièse.

L'ÉLÈVE.

Alors les mêmes touches se nommeront *si*, *ut* double dièse, *mi* dièse, *sol* dièse, et l'harmonie consonnante invitée par cette dissonance s'appellera *ré* dièse, *fa* dièse, *la* dièse.

LE MAÎTRE.

Quel parti tirez-vous de toutes ces dissonances?

L'ÉLÈVE.

Sans fin. 1° Des dissonances de la seconde et de la dominante, entrelacées avec art parmi les consonnances de la tonique, de la quarte, de la quinte, de la sixte, je forme une phrase harmonique que je pratique dans toutes les modulations;

2° Je distribue les sept harmonies dissonantes entre les six consonnantes, et j'en obtiens une autre phrase harmonique;

3° Avec l'harmonie dissonante de la dominante et l'harmonie d'emprunt, j'appelle le repos ou la consonnance de la tonique.

Avec la dissonance de la seconde et l'harmonie superflue, je vais au repos de la dominante.

Avec la dissonance de la sixte, je vais à la consonnance de la seconde.

Avec la dissonance de la septième, je hâte la consonnance de la tierce;

4° De l'harmonie dissonante de la dominante, je tire sept accords : la septième, la fausse quinte, la petite sixte majeure, le triton, la septième superflue, la neuvième et septième, et la quinte superflue;

5° L'harmonie d'emprunt me fournit six accords : la seconde superflue, la septième diminuée, la fausse quinte jointe à la sixte majeure, la tierce mineure jointe au triton, la sixte mineure jointe à la septième superflue, et la quarte jointe à la quinte superflue.

LE MAÎTRE, bas.

Courage, mademoiselle; monsieur votre père ne se contient pas de joie, ni moi non plus.

L'ÉLÈVE.

6° L'harmonie dissonante de la seconde me fournit quatre accords : la septième, la sixte et quinte, la petite sixte et la seconde;

7° De l'harmonie superflue, je tire l'accord de petite sixte superflue;

8° Entre ces accords principaux, j'ai le choix de l'accord parfait : de la sixte, de la petite sixte majeure, du triton, de la fausse quinte, de la quinte et sixte, de la petite sixte; j'en accompagne les huit notes de la gamme en montant et en descendant; et c'est ce dont je vais vous régaler dans toutes les modulations. Écoutez bien.

LE PHILOSOPHE.

Ah! monsieur, quel travail pour elle et pour vous!

L'ÉLÈVE.

Écoutez-moi. Je varie les batteries. J'omets les unissons aux accords dissonants. Je vais adagio dans les modulations tristes. Si la gauche travaille, la droite ne reste pas oisive. Je remplis la basse avec les notes des harmonies... Vous ne vous extasiez pas?... Il n'y a pas de plaisir à bien faire devant des gens froids comme vous.

LE PHILOSOPHE.

Ah! mon enfant!...

LE MAÎTRE.

Est-ce que vous ne faites le bien que pour en être louée?

L'ÉLÈVE.

Cette récompense ne nuit à rien. L'éloge de ceux qu'on aime et qu'on estime est doux. Si vous n'êtes pas satisfaits, j'ai perdu mon temps et ma peine; si vous l'êtes, comment le saurai-je, si vous ne m'en témoignez rien?... Louez-moi donc... Papa, embrassez-moi...

LE PHILOSOPHE.

Je suis plus content que je ne saurais te le dire. Viens, mon enfant, que je t'embrasse.

LE MAÎTRE.

On n'a pas toutes les modulations aussi présentes, sans s'être prodigieusement exercée. Est-ce là tout ce que vous sachiez faire de ces accords?

L'ÉLÈVE.

Parce que je me suis arrêtée un moment pour reprendre haleine, vous avez pensé que j'étais au bout de mon savoir. Attendez, attendez :

9° Je me rappelle tous les accords consonnants et dissonants. J'y ajoute les deux accords de suspension de l'accord parfait : savoir la quarte et la neuvième; et je monte la gamme de la main gauche, m'arrêtant sur chaque note que j'accompagne de la main droite, de tous les accords qu'elle peut porter, répétant quelquefois un accord consonnant, appelé par les dissonances.

Je veux parcourir ainsi l'octave tant en majeur qu'en mineur, et cela dans la modulation d'*ut* dièse. J'arpégerai les accords. Mon papa, point de distraction, s'il vous plaît. Arrêtez votre tête qui est sujette à s'envoler je ne sais où. Vous nous avez promis d'être ici, soyez-y. Tâchez de vous occuper de cette marche qui est très-belle, qui vous fera éprouver une sensation forte et à laquelle il ne tiendra qu'à vous de faire dire des choses sublimes... La voilà. Eh bien, qu'en pensez-vous?

LE PHILOSOPHE.

Oui, cela est vraiment beau ; et il faut que cela le soit, pour

avoir captivé mon oreille, dans l'état singulier où mon âme se trouve.

L'ÉLÈVE.

Ces contributions ne sont pas toutes celles que j'exige de nos harmonies :

10° J'impose en majeur à quatre accords, chacune des harmonies dissonantes de la tierce, de la sixte et de la sensible; savoir, à une septième, à une quinte et sixte, à une petite sixte et à une seconde, que je prétends m'être fournies par elles, sans aucun délai.

J'en use de même en mineur, avec les dissonances de la tonique et de la quarte.

Pour suivre mon rôle de souveraine qui impose ses sujets, je lève sur la dissonance de la septième, en mineur, autant d'accords que sur l'harmonie dissonante de la dominante.

Si je ne tire de la dissonance de la tonique et de celle de la quarte en majeur, et des dissonances de la tierce et de la sixte en mineur, qu'un seul accord de septième, ce n'est pas que j'ignore la richesse de ce fonds, et tout ce que je pourrais y puiser au besoin; mais ce sont ressources extraordinaires, dont je n'use que dans la succession des accords de septième, et lorsqu'il me plaît quelquefois, en majeur, d'appeler la consonnance de la tierce par une triple dissonance, ou d'amener par la même voie la consonnance de la dominante en mineur.

J'espère que vous me dispenserez l'un et l'autre des exemples de ces harmonies bizarres; vous, mon papa, parce qu'elles sont bizarres; vous, monsieur, parce que vous devez en avoir assez de ce que nous en avons pratiqué dans notre dernière leçon; et moi, parce que j'ai besoin de ce qui me reste de tête pour des choses plus importantes.

LE MAÎTRE.

Point de dédain déplacé, mademoiselle; vous sautez légèrement par-dessus une source détournée, à laquelle le temps, l'exercice, plus d'usage de l'harmonie vous ramèneront. Souvenez-vous du proverbe qui défend de dire : *Fontaine, je ne boirai point de ton eau.*

L'ÉLÈVE.

En attendant que la soif m'en vienne, je passe à d'autres

choses; j'économise les accords, et je parcours toutes les modulations, tant en majeur qu'en mineur, avec l'accord parfait

1° En allant par quinte et introduisant successivement un nouveau dièse dans la modulation;

2° En allant par quarte et introduisant successivement un nouveau bémol dans la modulation;

3° En allant encore par quarte, mais passant à chaque fois par le relatif mineur.

Que vous semble de cet enchaînement d'accords parfaits?

LE MAÎTRE.

Ne pourriez-vous pas vous mettre un peu plus en dépense, vous servir de l'accord parfait, de la sixte, du triton et de la fausse quinte, et traverser avec ce cortége les vingt-quatre modulations, en commençant par les majeures?

L'ÉLÈVE.

A votre aise, monsieur, ne vous gênez pas... Voilà ce que vous avez demandé... Eh bien, papa, cela va, je crois... Vous souriez... Et vous, monsieur, point d'humeur; si j'escamote ici la fausse quinte, là le triton, je vous en dédommage par la septième diminuée et la tierce mineure jointe au triton.

LE PHILOSOPHE.

Halte-là... Où en es-tu?

L'ÉLÈVE.

Où j'en suis? En mineur de *si* bémol. J'ai affaire à cinq bémols, et je pratique la septième diminuée que voilà sauvée... Je sais mon chemin... Cette modulation vous plaît-elle? Vous sentez-vous quelque pente à la tendresse, j'y resterai; je vous y égarerai par un labyrinthe d'accords; j'ai, comme vous savez, neuf dissonances et six consonnances à mon service.

LE MAÎTRE.

Doucement, doucement; que faites-vous là?

L'ÉLÈVE.

Je fais succéder à la petite sixte superflue la petite sixte majeure, sur une basse d'un semi-ton plus aigu, et je sauve l'une et l'autre par la même consonnance, *fa, la, ut*.

LE MAÎTRE.

Où avez-vous pris cette marche-là?

L'ÉLÈVE.

Je pourrais vous dire dans mon oreille et sur mon clavier; mais je ne me ferai jamais honneur du bien d'autrui. Je l'ai retenue d'un bel adagio de Walther, en mineur de *mi* bémol; il y a un passage où il appelle la consonnance *ré* bémol, *fa*, *la* bémol par l'harmonie superflue *la* bémol, *ut*, *mi* double bémol, *sol* bémol, en *sol* bémol, et par la dissonance de la dominante *la* bémol, *ut*, *mi* bémol, *sol* bémol, en *ré* bémol.

LE MAÎTRE.

Voyons cette pièce?

L'ÉLÈVE.

La voilà. Ce passage est dans la seconde partie. L'auteur même y revient, pour préparer la consonnance *mi* bémol, *sol*, *si* bémol.

LE PHILOSOPHE.

Mais je crois qu'il y a neuf bémols à la clef.

L'ÉLÈVE.

Tout autant. Petite ostentation de science.

LE MAÎTRE.

Piano, piano, mademoiselle. L'adagio est correctement écrit; le chant en est noble. Le compositeur s'est embarqué dans plusieurs modulations très-compliquées. Il y va jusqu'en mineur d'*ut* bémol, avec dix bémols. Tenez, regardez cet endroit. Comptez que plus d'un maître aurait écrit la septième par *la*, au lieu de l'écrire par *si* double bémol; et la sixte par *sol*, au lieu de l'écrire par *la* double bémol.

L'ÉLÈVE.

Vous croyez cela!

LE MAÎTRE.

Combien je vous en citerais d'exemples, si je ne craignais d'offenser.

L'ÉLÈVE.

Il ne faut offenser ni ennuyer, si l'on peut; c'est pourquoi je laisse le mineur de *si* bémol pour...

LE MAÎTRE.

Monter l'octave chromatiquement, accompagnant chaque son de l'accord parfait, de la sixte et de la fausse quinte.

L'ÉLÈVE.

En quelle octave?... Allons, en l'octave d'*ut* dièse, en faveur de papa à qui le difficile ne déplaît pas toujours.

LE PHILOSOPHE.

Toutes les fois que la chose ne peut avoir que ce mérite.

L'ÉLÈVE.

Voici une autre manière de parcourir en montant l'octave chromatique, en n'employant que l'accord parfait, la quinte et sixte, la fausse quinte. Je la descends de plusieurs manières.

LE PHILOSOPHE.

Et comment t'y prends-tu pour changer de modulations?

L'ÉLÈVE.

Je quitte celle où je suis, en pratiquant ou un accord consonnant ou un accord dissonant qui me conduise à une modulation d'un dièse de plus ou d'un dièse de moins. S'il me convient d'entrer dans une modulation qui ait un bémol de plus ou de moins, il me suffit d'un accord consonnant pratiqué dans cette modulation. Préféré-je un chemin plus escarpé? je m'achemine par une, deux, trois et même sept dissonances. Arrivée, je me repose, peu, car je n'aime pas entendre chanter longtemps sur la même gamme. Je vais d'une modulation à sa relative. Je laisse le majeur pour prendre le mineur. Les accords consonnants sont l'asile où l'on se réfugie par les dissonants.

LE MAÎTRE.

Ne vous reste-t-il plus rien?

L'ÉLÈVE.

Piano, à votre tour. Si je dis tout aujourd'hui, demain il faudra se taire ou se répéter.

LE PHILOSOPHE.

Deux terribles inconvénients!

L'ÉLÈVE.

Oui-da; et pour éviter l'un, sans cesse on s'expose à tomber dans l'autre. A tout hasard, je vais vous entretenir de l'harmonie d'emprunt que je m'étais réservée pour une autre fois.

A presque tous les accords tant consonnants que dissonants, je fais subitement succéder une harmonie d'emprunt qui contienne la basse de mon dernier accord. Je regarde cette harmonie d'emprunt ou comme accord de seconde superflue, ou

comme septième diminuée, ou comme fausse quinte jointe à la sixte majeure, ou comme tierce mineure jointe au triton, comme il me plaît, comme il plaît à monsieur qui me commande selon son idée, comme il plaît au chant ou à l'expression, et me voilà tout à coup jetée dans un pays lointain, dans la région des dièses ou des bémols.

LE PHILOSOPHE.

Quelque exemple... Qu'est-ce qui se passe entre vous?... Vous vous faites des signes?

L'ÉLÈVE.

C'est que monsieur se meurt de vous dire...

LE PHILOSOPHE.

Quoi?

L'ÉLÈVE.

Que souvent je me moque de toutes ces règles, de cette marche compassée; que je me mets à faire des gambades, tout au travers des modulations, et qu'on me trouve en un instant où l'on ne m'attendait guère.

LE PHILOSOPHE.

Ce n'est pas cela. Ne mens jamais, parce qu'il ne faut jamais mentir; et puis tu mens mal, et je t'en félicite.

LE MAÎTRE.

Ces écarts sont quelquefois très-heureux; mais il en faut être avare; réitérés dans une pièce, ils lui donneraient un caractère sauvage. Il faut même user avec sobriété des passages d'emprunt.

Voilà, monsieur, un court abrégé de nos leçons. Quand l'art aurait été plus étendu, ç'eût été tout ce que mademoiselle en pouvait apprendre dans le court intervalle de temps que vous me l'avez confiée.

LE PHILOSOPHE.

Je serais bien injuste ou bien ignorant, si d'après ce que je viens d'entendre j'appréciais mal la valeur de son travail et de vos soins. Je ne sais duquel des deux je dois être le plus étonné.

LE PHILOSOPHE, à un domestique.

Qu'est-ce qu'il y a?... J'avais défendu qu'on laissât entrer.

LE DOMESTIQUE.

C'est un vieux prêtre qui s'en retourne à la campagne où il demeure, et qui dit que vous lui avez donné rendez-vous.

LE PHILOSOPHE.

Je l'avais oublié... Je vais et je reviens.

L'ÉLÈVE.

Mon papa, ne vous pressez pas trop; je vous promets pour demain ou pour après-demain au plus tard les exemples que vous me demandez ce soir; soyez sûr que vous n'y perdrez rien pour avoir attendu; et voilà le sujet du petit mystère que je vous ai fait... (Au maître). Monsieur, êtes-vous fou?

LE MAÎTRE.

Non.

L'ÉLÈVE.

C'est après-demain la fête de mon papa. Je lui ai préparé son bouquet; c'est un nouveau prélude que j'ai composé à votre insu; dites-moi, ce bouquet n'aurait-il pas été bien piquant, si, comme vous le désiriez, je lui en avais joué un des anciens; car c'est là, je crois, ce que vous me proposiez par ces signes qui ont amené une petite fausseté, la chose qui me déplaît le plus et à mon papa.

LE MAÎTRE.

J'ignorais votre dessein, et j'avais oublié que demain vous aviez concert; oublié net.

L'ÉLÈVE.

Bonne tête! Ainsi vous ne seriez pas venu?

LE MAÎTRE.

Ma foi, je n'ose en répondre.

L'ÉLÈVE.

Et la fête se serait passée sans vous? Ça, allez à vos affaires, et souvenez-vous que demain... Demain, demain, au soir, il faut être ici entre six et sept. Le concert nous mènera jusqu'à dix. Nous ne sortirons pas de table avant une heure après minuit. Je n'aurai peut-être plus l'occasion de vous dire un mot... Souvenez-vous que demain, demain vous faites la quinte, et qu'après-demain, il faut être ici de bonne heure. Je serai levée la première; mon papa traversera le salon pour aller à son cabinet. J'irai à lui; je lui ferai mon compliment; je l'embrasserai,

et je le prierai de m'entendre. Vous concevez combien il m'importe que vous y soyez. Ne manquez donc pas.

LE MAÎTRE.

Demain, le soir, entre six et sept; après-demain, le matin, entre sept et huit.

L'ÉLÈVE.

Précisément, ni plus tôt, ni plus tard.

LE MAÎTRE.

Mais ce prélude clandestin, ne pourrait-on pas le voir?

L'ÉLÈVE.

Non. Il est beaucoup plus soigné que les autres, et, par cette raison-là, peut-être moins bon; cependant il ne me déplaît pas. Je l'ai joué et rejoué plusieurs fois. Mais bon ou mauvais, il faut qu'il reste tel qu'il est. Mon papa ne manquera pas de demander s'il est de moi, et je veux pouvoir lui répondre sans biaiser que vous ne l'avez pas même vu. Allez, partez; et ne vous faites attendre ni demain au soir, ni après-demain matin.

SECONDE SUITE

DU DOUZIÈME DIALOGUE

ET

DE LA SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE.

MONOLOGUE.

L'ÉLÈVE, seule.

Rien ne s'arrange à ma fantaisie... Il ne vient pas... Et mon papa est levé depuis deux heures... Quoiqu'il se soit retiré tard, et que pour inspirer de la gaieté à ses convives, il se soit tout à fait livré au plaisir de la table... au point de nous inquiéter... non sur sa raison, car le vin ne la lui ôte jamais, mais sur sa santé... il y a deux heures qu'il est dans son cabinet, et l'autre dort peut-être encore... Il faut que j'y envoie... Jetons encore un coup d'œil sur ce prélude... Il n'est pas mal pour le chant... pour les chiffres, ce n'est pas la peine d'y regarder... Mais il me semble qu'on sonne... C'est lui apparemment...

LE MAITRE, L'ÉLÈVE ET LE PHILOSOPHE.

LE PHILOSOPHE, sortant de son cabinet.

Que fais-tu là de si bonne heure?

L'ÉLÈVE.

Je repasse quelque chose que je veux savoir supérieurement... Votre nuit a-t-elle été bonne?

LE PHILOSOPHE.

Bonne.

L'ÉLÈVE.

Point incommodé?

LE PHILOSOPHE.

Non ; mais je crains qu'il n'en soit pas de même de M. Bemetz qui a voulu faire les honneurs de ma table et de son pays... Mais le voilà.

L'ÉLÈVE.

Arrivez donc.

LE PHILOSOPHE.

Bonjour, monsieur, comment va la tête?

LE MAÎTRE.

Mal, très-mal. Me voilà brouillé avec le champagne mousseux, et pour longtemps.

LE PHILOSOPHE.

Pourquoi donc? Vous avez le vin charmant.

LE MAÎTRE.

Mais le lendemain je suis très-maussade... Ce sont ces trois rasades que l'on m'a versées après le café qui m'ont perdu.

LE PHILOSOPHE.

N'en dites point de mal ; ce sont elles aussi qui vous ont tiré de votre sérieux.

L'ÉLÈVE.

Oh ! pour cela, vous avez été bien fou!

LE MAÎTRE.

Tant pis.

LE PHILOSOPHE.

Tant mieux.

L'ÉLÈVE.

Vous avez dit à madame *** des choses tout à fait honnêtes et galantes, et que j'écoutais avec le plus grand plaisir.

LE MAÎTRE.

Cela était si aisé et si naturel avec une femme pleine d'esprit, de douceur, de grâces, de modestie et de talents.

LE PHILOSOPHE.

Et croyez-vous qu'aujourd'hui elle vous laissât baiser ses mains comme hier? Le vin a ses priviléges.

L'ÉLÈVE.

Où allez-vous, mon papa?

LE PHILOSOPHE.

Ordonner du thé pour monsieur et pour moi.

L'ÉLÈVE.

Auparavant, permettez que je vous embrasse... Le concert d'hier fut le bouquet commun de tous nos amis...

LE PHILOSOPHE.

Et le tien.

L'ÉLÈVE.

Assurément; mais voici celui de votre enfant... De cet enfant...

LE PHILOSOPHE.

Qu'as-tu? Tu pleures.

L'ÉLÈVE.

C'est de plaisir; c'est de joie... Je voudrais vous dire... Et voilà que je ne saurais parler.

LE PHILOSOPHE.

Tu n'as jamais mieux dit... J'ai tout entendu.

L'ÉLÈVE.

Excepté mon prélude... J'ai fait de mon mieux... Je voudrais qu'il vous plût; je voudrais qu'il fût...

LE PHILOSOPHE.

Il sera bien... Remets-toi... Joue... J'écoute.

LE MAÎTRE.

Adagio... C'est un adagio... En majeur de *sol* dièse... Huit dièses.

LE PHILOSOPHE.

Est-ce que vous ne le connaissez pas?

LE MAÎTRE ET L'ÉLÈVE.

Non, monsieur... Non, mon papa.

LE PHILOSOPHE.

Tant mieux.

LE MAÎTRE.

Vous tremblez... Vous avez peur.

L'ÉLÈVE.

Vous vous trompez, monsieur. Ce n'est pas cela... Je n'y étais pas. Il faut que je recommence.

LE PHILOSOPHE.

Fort bien... Cela est grave et noble...

LE MAÎTRE.

Comme doit être le bouquet d'un philosophe.

LE PHILOSOPHE.

Quelquefois un peu brusqué.

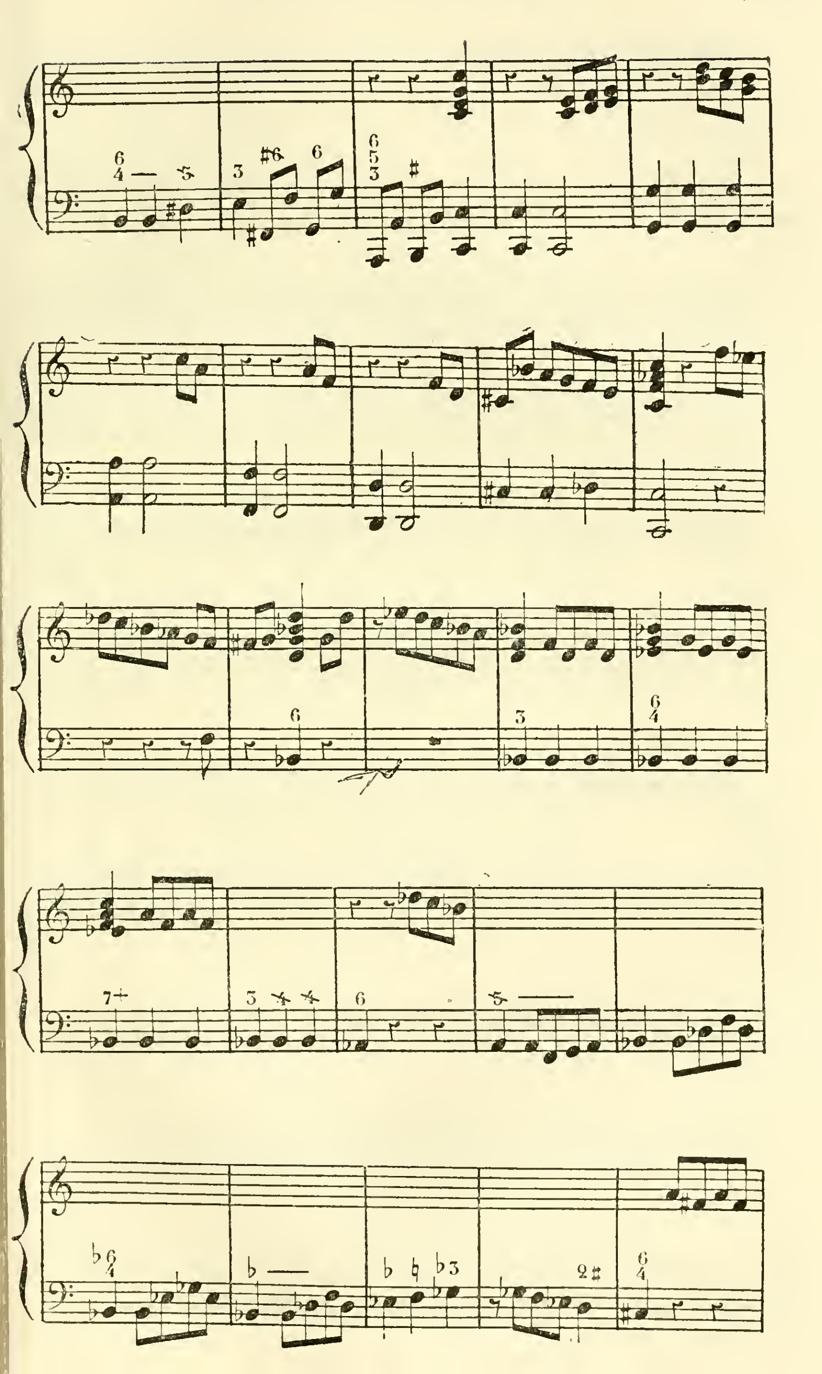
LE MAÎTRE.

Pas trop... Recommencez...

L'ÉLÈVE.



LE PRÉLUDE DE L'ÉLÈVE.


6
4
5
3
♯6
6
6
5
3
♯
6
3
6
4
7+
3
4
4
6
5
♭6
4
♭
♭
♮
♭3
2♯
6
4



LE PHILOSOPHE.

Il était impossible, ma fille, que vous me présentassiez un bouquet qui me fût plus agréable. Je suis on ne saurait plus satisfait de vous.

L'ÉLÈVE.

Et vous, monsieur?

LE MAÎTRE.

Je désire quelque chose de plus. C'est la raison de ce que vous avez écrit.

L'ÉLÈVE.

Tenez, mon papa, je vais vous dire son secret. Il ne prétend pas m'embarrasser. Je n'aurais pas fait la première mesure de ce prélude, sans la connaissance des principes, et il le sait bien. Sa demande n'est qu'une petite ruse pour me faire valoir, et j'y acquiesce d'autant plus volontiers qu'il y gagnera plus que moi.

J'ai écrit en majeur de *sol* dièse; et j'ai débuté par l'accord parfait de la tonique, l'accord parfait de la dominante, le triton sur la quarte que j'ai sauvé par la sixte sur la tierce... Ici c'est la fausse quinte à laquelle j'ai fait succéder l'accord parfait de la tonique... Que regardez-vous?

LE MAÎTRE.

Les chiffres... Ils sont bien.

L'ÉLÈVE.

Sixte, sixte quinte, septième de dominante, repos de la tonique.

Cadence qui prend la place de la basse; main gauche qui fait l'harmonie.

Sixte, septième de seconde, septième de dominante, septième de la sensible, et j'en ai assez en majeur.

Fausse quinte jointe à la sixte majeure pour passer en mineur de *sol* dièse.

Et pour sauver cet accord d'emprunt, sixte sur la tierce mineure *si*.

Autre emprunt qui donne deux mesures, dont l'une est remplie de la tierce mineure jointe au triton, l'autre de la septième diminuée que je sauve par le repos mineur; cela sent un peu la paresse, mais je ne m'endors pas là. Je vais en majeur de *mi*, je vais en *la* par la fausse quinte.

Dissonance de la seconde, harmonie superflue et modulation mineure de *la*; plus d'emprunt, j'en ai suffisamment du ton de *la*.

Une seconde superflue sur *ut* me conduit en mineur de *mi*. J'y reste. Dissonance de la dominante. Repos de la tonique.

Dissonance de la dominante, consonnance de la tonique, dissonance de la seconde, repos de la dominante, et trêve de la modulation de *mi*.

Je passe en majeur d'*ut* sans grande cérémonie et je me délivre des dièses.

Consonnance de la tonique. Consonnance de la dominante. Consonnance de la sixième note. Consonnance de la quarte. Consonnance de la seconde. L'on m'attendra sûrement en *ré*; et moi, par la seconde superflue, je m'en vais en mineur de *fa*. Et puis zeste, me voilà en mineur de *sol*. Mon papa, c'est du chromatique. Cela vous blesse-t-il?

LE PHILOSOPHE.

Non. Mais à présent, où es-tu?

L'ÉLÈVE.

En majeur de *si* bémol; accord parfait de la tonique; quarte et sixte sur la tonique; septième superflue sur la tonique; accord parfait de la tonique.

Deux bémols, ce n'est guère. J'en veux quatre, et me voilà en mineur de *fa* par le triton.

Encore un petit bémol, et me voilà en mineur de *si* bémol par la fausse quinte.

Consonnance de la tonique, consonnance de la quarte, consonnance de la tonique. Consonnance de la quarte, consonnance de la dominante, consonnance de la sixième note, et me voilà partie. L'emprunt me mènera où je veux; pour cette fois c'est en mineur de *fa* dièse; trois dièses vous déménagent bien vite tous ces bémols.

Sixte et quarte; tierce mineure jointe au triton sauvé par la sixte sur la tierce mineure *la*; sur la seconde *sol* dièse, la fausse quinte jointe à la sixte majeure.

Et pour mettre à profit cet accord d'emprunt, escamotage de la sixte majeure, la seule fausse quinte laissée afin que ma seconde note *sol* dièse devienne sensible, et que je sois en majeur de *la*, où me voilà.

Accord parfait, trois mesures; consonnance de la dominante; dissonance de la dominante; repos de la tonique dont je m'éveille tout de suite par le triton sur la même basse, accord qui me conduit en *mi*, et me voilà avec quatre dièses.

Je m'achemine tout doucement vers mes huit dièses, et si je sais bien compter, en voilà déjà sept.

Mais je me presse trop, revenons un peu sur nos pas; septième sur *ut* dièse, pour n'être qu'en *fa* dièse. Fausse quinte jointe à la septième diminuée sur le *fa* double dièse. Je suis en mineur de *sol* dièse, et j'ai cinq dièses.

Accord parfait, sixte et quinte... à laquelle je fais succéder la consonnance de la tonique.

LE MAÎTRE.

Pour être irrégulière.

L'ÉLÈVE.

Il est vrai. Consonnance de la dominante.

LE MAÎTRE.

Pour finir ?

L'ÉLÈVE.

Non; pour suspendre notre course par la consonnance de la sixième note *mi*, et puis je vais par la consonnance de la tonique, la dissonance de la seconde, la consonnance de la tonique, la dissonance de la dominante, au repos.

LE MAÎTRE.

Final ?

L'ÉLÈVE.

Cela ne se peut; vous ne pensez donc pas que j'ai commencé en majeur de huit dièses.

J'introduis vite trois dièses. Accord parfait, sixte et quarte. Accord parfait.

Dissonance de la seconde, dissonance de la dominante, consonnance de la tonique.

Consonnance de la quarte; consonnance de la tonique; dissonance de la dominante; *sol* dièse, *si* dièse, *ré* dièse, et m'en voilà tirée.

Eh bien, papa ?

LE PHILOSOPHE.

Il serait bien mal à moi de te chicaner; chicaner sur l'arrangement des fleurs et les nuances d'un bouquet !

L'ÉLÈVE.

Faites toujours.

LE PHILOSOPHE.

Tu le veux. Je trouve par-ci par-là ta marche extraordinaire

et brusque ; par exemple, de l'accord parfait majeur de *si* tu vas droit en majeur d'*ut*.

L'ÉLÈVE.

Là je regarde l'accord parfait majeur de *si* comme repos de la dominante en mineur de *mi* où il n'y a qu'un dièse, d'où je passe subitement en *ut*, n'effaçant qu'un dièse ; c'est le moins qu'on puisse faire.

LE PHILOSOPHE.

Je ne dis pas que cela soit mal, ni même que l'effet soit mauvais. Est-ce là ton premier essai ?

LE MAÎTRE.

Non, monsieur. Le morceau que vous venez d'entendre est une des douze progressions de basse que mademoiselle a composées, écrites et chiffrées dans tous les tons ; entre ces progressions, il y en a une où tous les accords sont pratiqués et presque toutes les modulations enchaînées, même très-adroitement, et à chaque instant des écarts vraiment expressifs et des tournures tout à fait neuves.

LE PHILOSOPHE.

Et ces préludes, où sont-ils ?

L'ÉLÈVE.

Les voici.

LE PHILOSOPHE.

Comment? mais c'est un travail considérable.

L'ÉLÈVE.

Et nécessaire. Songez, mon papa, que ce moyen était le seul de fixer dans ma mémoire les dièses et les bémols en chaque modulation, l'enchaînement et la succession des harmonies, la variété des passages de l'une à l'autre, la nature des accords, la manière de les chiffrer, en un mot, la multitude des choses qu'il faut avoir présentes lorsqu'on se propose de préluder.

LE MAÎTRE.

Je conseille à mes élèves d'en faire autant que vous en avez fait, et à vous, mademoiselle, de vaincre votre répugnance à prendre la plume et de revenir à un exercice qui vous donnera de la facilité.

LE PHILOSOPHE.

Et des idées. Il en naît sous les doigts de fortuites, qui viennent on ne sait d'où, et qui n'en sont pas moins précieuses.

L'ÉLÈVE.

Je n'écrirai jamais de la musique, peut-être même quand je pourrais me promettre de l'écrire excellente.

LE PHILOSOPHE.

Et pourquoi?

L'ÉLÈVE.

C'est que j'aime mieux lire et penser que de combiner des sons.

LE PHILOSOPHE.

Tu vas dire qu'on n'est jamais quitte de moi; je voudrais bien t'entendre préluder de tête.

L'ÉLÈVE.

C'est ce que je souhaitais.

LE PHILOSOPHE.

Un moment... (A un domestique.) Non, point de thé, il est trop tard.

LE MAÎTRE.

Mademoiselle, mettez-vous dans un ton... il n'importe lequel... Frappez les accords, arpégez-les, faites du chant au-dessus, à la basse. Ne vous assujettissez à aucun mouvement; n'écoutez que votre cœur, votre imagination et votre oreille, et cependant allez de mesure.

L'ÉLÈVE.

Papa, donnez le ton.

LE PHILOSOPHE.

En majeur de *si* bémol.

L'ÉLÈVE prélude.

LE PHILOSOPHE.

Fort bien, fort bien. Il ne te reste plus qu'à entendre de la bonne musique.

L'ÉLÈVE.

C'est l'affaire de M. le baron de B...[1].

LE PHILOSOPHE.

Et de l'accompagnement, où en sommes-nous?

LE MAÎTRE.

L'accompagnement est une espèce de lecture que la connais-

1. Le baron de Bagge. Il est question de ses concerts dans le *Neveu de Rameau*.

sance de l'harmonie éclaire et facilite, mais qui demande de l'habitude et du temps. M. Grimm nous envoie les ouvrages des premiers maîtres ; nous en avons déjà parcouru plusieurs, et cela va.

LE PHILOSOPHE.

Je comprends que l'usage des modulations, la pratique continue des accords, la facilité de les rapporter à certaines notes de la gamme auxquelles ils appartiennent, l'exercice de l'oreille, peuvent dispenser quelquefois des chiffres, mais toujours? mais accompagner bien et sans chiffres?

LE MAÎTRE.

Quelque versé que l'on soit dans la théorie et la pratique de l'art, vous n'imaginez pas qu'entre tant de combinaisons différentes dont une basse peut être accompagnée, il soit facile de rencontrer tout de suite celle qui convient à l'harmonie pure et à l'esprit de la pièce, et vous avez raison. Cependant on accompagne très-bien, sans chiffres, une basse dont on voit le chant. J'ai même remarqué que mes élèves sont plus sûrement conduits par le chant que par des chiffres équivoques. Le chant et la basse suffisent pour leur indiquer l'enchaînement des modulations, les harmonies et les accords, et il n'en faut pas davantage. Le goût fait le reste, et le goût vient avec le temps.

LE PHILOSOPHE.

Ma fille, puisque vous faites assez de cas des hommes pour ambitionner leur éloge, disposition que j'approuve et que je vous conseille de garder, et que la louange de ceux que vous estimez et que vous aimez vous est douce, recevez la mienne. Travaillez, exercez-vous ; occupez-vous sérieusement d'un art où vous êtes déjà fort avancée et qui deviendra un jour la plus puissante consolation des peines qui vous attendent ; car nul n'en est exempt sous le ciel, et il est heureux d'avoir un ami sûr toujours à portée de soi.

L'ÉLÈVE.

Il me sera d'autant plus facile de vous obéir, que j'aime infiniment mieux suivre mes idées que de lire les idées des autres. Mon papa, la science de l'harmonie dégoûte beaucoup des pièces.

LE PHILOSOPHE.

Je n'en suis pas surpris. Cependant il ne faut pas qu'un

talent nuise à l'autre. Peu sont en état d'apprécier un beau prélude, bien conduit, bien varié, bien savant; tous sentent le mérite d'une pièce bien faite et bien jouée.

L'ÉLÈVE.

Parce qu'il y a plus d'oreilles que d'âmes.

LE PHILOSOPHE.

C'est le contraire que tu veux dire.

L'ÉLÈVE.

Non, non; je m'entends bien, et quelque jour je m'expliquerai avec vous là-dessus. Quoiqu'il en soit, si j'étais longtemps sans approcher de mon instrument, il pourrait m'arriver de perdre de la facilité que j'ai à lire et à exécuter. Quant à la science de l'harmonie, je crois que je ne l'oublierai jamais, et que c'est un moyen très-sûr de vous rappeler, monsieur, à mon souvenir tant que je vivrai.

UN DOMESTIQUE.

Le thé est...

LE PHILOSOPHE.

Plus de thé, vous dis-je. J'espère, monsieur, que vous voudrez bien m'accorder un demi quart d'heure de votre temps demain dans la matinée.

LE MAÎTRE.

Très-volontiers, monsieur.

L'ÉLÈVE.

Papa...

LE PHILOSOPHE.

Que veux-tu?

L'ÉLÈVE.

Que vous disiez à maman que vous êtes un peu content de moi.

LE PHILOSOPHE.

Je t'aime à la folie. (Au maître.) Vous passez le reste de la journée avec nous, sans doute? Le temps est doux, nous sortirons après dîner. Un peu d'air nous fera du bien à tous les trois.

TROISIÈME SUITE

DU DOUZIÈME DIALOGUE

ET

DE LA SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE.

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES ET GÉNÉRAUX

DE THÉORIE

LE MAITRE, L'ÉLÈVE, LE PHILOSOPHE.

Nous dînâmes gaiement, parce que nous étions tous satisfaits les uns des autres; le maître, de son élève; moi, de tous les deux. La journée était assez belle pour la saison. Nous avions quitté table de bonne heure. Je proposai une longue promenade à pied. On accepta la proposition, et nous allâmes à l'Étoile. Arrivés là, nous nous retirâmes à l'extrémité d'une des allées qui sont ouvertes au midi, où l'œil se promène sur un assez grand espace de la campagne, et où l'on jouit du soleil depuis le moment où il s'élève au-dessus des édifices de la ville jusqu'à son coucher. L'ombre du dôme des Invalides n'était pas encore fort allongée. Son hémisphère éclairée était à peu près sud-ouest. M. Bemetz... s'assit, le dos appuyé contre un arbre. Nous nous plaçâmes négligeamment à terre, ma fille et moi, et nous continuâmes la conversation que nous avions commencée en chemin. Il s'agissait des différents systèmes de musique, de la basse fondamenlale de Rameau, de la résonnance du son intermédiaire de Tartini et de l'ancienne règle de l'octave. Ma fille remarqua qu'il y avait dans ses leçons beaucoup d'exemples et peu de théorie, et que c'était moins aux principes qu'à la méthode qu'elle devait ses progrès. M. Be-

metz... son maître, lui répondit que l'art musical avait aussi les siens auxquels on s'était à peu près conformé sans les bien connaître. « Et qui est-ce qui ne connaît pas la basse fondamentale? lui dis-je. — Et qui est-ce qui vous a dit que ce système était vrai ou faux? » me répliqua-t-il. M. Bemetz... avait quelque répugnance à s'expliquer. « Nous étions venus ici prendre l'air et non disputer. La chose n'avait pas encore dans sa tête toute la clarté et toute l'étendue dont elle était susceptible. Il valait mieux se taire que de débiter des idées incohérentes et indigestes, surtout à ceux qui n'étaient pas gens à s'en contenter. » A ces prétextes il en ajouta d'autres. Nous insistâmes, et ce ne fut pas sans peine qu'il tira de sa poche trois petits cahiers qu'il nous lut, à une condition qui fut agréée : c'est que nous l'écouterions sans l'interrompre, à moins qu'il ne le permît expressément.

§ 1.

LE MAÎTRE.

C'est une belle découverte que celle de la résonnance du corps sonore. Combien de conséquences on en pouvait tirer! Tout corps sonore, outre un son principal et fondamental, fait entendre sa tierce majeure et sa quinte, ou les répliques à l'aigu de ces harmoniques.

L'ÉLÈVE.

Mais ce phénomène est-il bien constaté?

LE MAÎTRE.

Mademoiselle, vous manquez à la condition.

L'ÉLÈVE.

Parlez, monsieur; je me tais.

LE MAÎTRE.

Un corps sonore *ut* fait entendre *ut*, *mi*, *sol*; mais la quinte *sol* plus fortement que la tierce *mi*; un autre corps sonore *sol*, dont l'oreille est préoccupée, fait entendre *sol*, *si*, *ré*; un troisième *ré*, donne *ré*, *fa* dièse, *la*; un quatrième *la*, *la*, *ut* dièse, *mi*; et de corps sonores en corps sonores pris les uns à la quinte des autres, on a pu former les octaves diatoniques et chromatiques; et c'est peut-être la raison pour laquelle les gammes, plus ou moins complètes dans les temps passés et chez toutes

les nations, ont été universellement ordonnées par des intervalles qui indiquent quelque loi de nature qui dirigeait l'organe.

Si cela est, la gamme sera un produit commun de la nature et de l'art; de la nature qui a fourni les trois sons du corps sonore, *ut*, par exemple; de l'art qui s'est servi de différents corps sonores et de leurs harmoniques *si*, *ré*, *fa*, *la*, et qui les a intercalés entre les trois sons d'un premier, pour en former la gamme *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*.

Quoi qu'il en soit, c'est l'affaire de Rameau, et non la mienne. Je suis venu; j'ai trouvé sept sons ordonnés comme les voilà; et cela me suffit.

L'ÉLÈVE.

L'octave chromatique, *ut*, *ut* dièse...

LE MAÎTRE.

Oui, mademoiselle, n'est ni plus ni moins naturelle que l'octave diatonique; et d'après cela... je resserre mes papiers.

L'ÉLÈVE.

Pardon, monsieur; plus d'interruption; plus; je vous le promets.

§ 2.

LE MAÎTRE.

L'oreille ne s'accommode guère des treize sons de cette octave chromatique; et je doute que leur succession ait jamais fondé et fonde jamais un genre musical. En attendant, je m'en tiens à l'octave

ut, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*.

ou

la, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Sauf mon recours aux cinq autres sons, lorsqu'il me plaira de passer d'un intervalle diatonique à un autre, par des teintes ou nuances.

J'appelle mode majeur la succession des huit sons, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, ou la succession de tous autres sons ordonnés de la même manière.

J'appelle mode mineur la succession des huit sons, *la*, *si*, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, ou la succession de tous autres sons ordonnés de la même manière.

Je nomme dans la mélodie et l'harmonie les sons *ut*, *mi*, *sol*, produits du corps sonore, *sons naturels* ou *appelés*.

Je nomme dans la mélodie et dans l'harmonie les sons *si*, *ré*, *fa*, *la*, intercalés entre les sons naturels *ut*, *mi*, *sol*, *appels*.

Ainsi, en majeur d'*ut* dièse, les sons naturels sont *ut* dièse, *mi* dièse, *sol* dièse; et les appels sont *si* dièse, *ré* dièse, *fa* dièse, *la* dièse.

Et je me servirai des mêmes expressions tant en majeur qu'en mineur, quoiqu'elles n'aient pas la même exactitude en mineur, mode dont l'origine n'est pas encore bien connue.

Cela posé, j'observe... J'observe que mademoiselle a quelque chose à dire. Dites, je le permets.

L'ÉLÈVE.

J'observe de mon côté que vous allez revenir sur des choses qui me sont familières.

LE MAÎTRE.

Mais qui nous conduiront, je crois, à d'autres qui vous seront nouvelles. J'observe donc :

1° Que les huit sons de l'octave du genre diatonique sont séparés par sept intervalles, dont cinq d'un ton et deux seulement d'un demi-ton.

2° Que les deux demi-tons ou intervalles chromatiques sont placés en majeur, l'un entre la tierce et la quarte; l'autre entre la septième et la huitième.

Qu'en mineur, ces deux intervalles chromatiques sont placés, l'un entre la seconde et la tierce, l'autre entre la quinte et la sixte de l'octave.

3° Qu'on nomme la première note de l'octave, tonique, et que des treize sons de l'octave chromatique, il y en a douze qui peuvent devenir, chacun, la tonique d'une octave diatonique; mais qu'il faut ordonner les octaves de ces sons sur le modèle du majeur d'*ut* et sur le modèle du mineur de *la*.

D'où je conclus qu'il y a vingt-quatre modulations diatoniques, douze majeures et douze mineures.

4° Que dans chaque modulation, on peut composer deux sortes de musique, des successions de sons qu'on appelle mélodie, et des sons frappés ensemble qu'on appelle harmonie.

5° Qu'une succession uniforme et constante de huit sons ordonnés sur les modèles *ut* ou de *la* s'appelle gamme.

D'où je conclus que l'une et l'autre musique exigent une connaissance familière des vingt-quatre modulations.

6° Qu'en ordonnant ces vingt-quatre modulations sur les modèles d'*ut* et de *la*, il faut recourir aux dièses et aux bémols, afin de donner aux intervalles leur véritable étendue.

7° Qu'il règne entre les modulations un rapport qui détermine l'ordre et le nombre des dièses et des bémols, et qui facilite la connaissance essentielle des vingt-quatre modulations.

8° Qu'en partant d'*ut*, en montant de quinte en quinte, et en prenant chacune de ces quintes pour une tonique, on trouve les dièses placés dans l'ordre suivant :

Fa, ut, sol, ré, la, mi, si.

Qu'en partant d'*ut*, en montant de quarte en quarte, et en prenant chacune de ces quartes pour une tonique, on trouve les bémols placés dans l'ordre suivant :

Si, mi, la, ré, sol, ut, fa.

Et qu'en comparant ces deux ordres, l'un de dièses et l'autre de bémols, ils sont inverses, l'un commençant par *fa* et finissant par *si*; l'autre commençant par *si*, et finissant par *fa*.

9° Que le majeur et le mineur, dans la même octave, ne diffèrent que dans leurs troisièmes, sixièmes et septièmes notes, qui sont chacune d'un demi-ton plus aiguë en majeur qu'en mineur, ou d'un demi-ton chacune plus grave en mineur qu'en majeur.

L'ÉLÈVE.

Donc dans la même octave...

LE PHILOSOPHE.

Paix.

§ 3.

LE MAÎTRE.

Donc, dans la même octave trois dièses de plus en majeur qu'en mineur.

Donc, trois bémols de plus en mineur qu'en majeur.

Les trois dièses du majeur et les trois bémols du mineur, tombant exactement sur les mêmes notes de l'octave, se détruiront, s'ils se rencontrent.

Les deux modèles, le majeur en *ut* et le mineur en *la*,

formés des mêmes notes, sont appelés modulations relatives.

Donc, il y a toujours deux modulations relatives; c'est-à-dire d'un même nombre de dièses et de bémols; la majeure à droite, plus aiguë d'une tierce mineure; la mineure à gauche, plus grave de la même tierce : *la*, *ut*.

Donc la modulation majeure étant donnée, on trouvera la mineure dans la même octave, en ajoutant trois bémols; et la mineure relative à la majeure sera d'une tierce mineure plus grave.

Donc la modulation mineure décide la majeure de la même octave, par l'addition de trois dièses; et la majeure relative en sera distante d'une tierce mineure à l'aigu.

En changeant de modulations, on trouve un dièse de plus en allant à la quinte en montant, et un bémol de plus en allant à la quarte en montant... Eh bien, mademoiselle, qu'est-ce qu'il y a?

L'ÉLÈVE.

Jusque-là, c'est une récapitulation de ma récapitulation, et je vois que vous savez ces choses-là aussi bien que moi.

LE PHILOSOPHE.

Silence.

LE MAÎTRE.

En montant d'un ton, deux dièses de plus.

En descendant d'un ton, deux bémols de plus.

En montant d'un demi-ton, sept dièses de plus.

En descendant d'un demi-ton, sept bémols de plus.

Sept dièses ou cinq bémols; même chose.

Sept bémols ou cinq dièses; même chose.

Les dièses et les bémols forment toujours ensemble le nombre douze.

Le dernier dans l'ordre des dièses est sensible en majeur, et seconde note en mineur.

Le dernier dans l'ordre des bémols est quarte en majeur, et sixième note en mineur.

Les dièses et les bémols de deux modulations distantes d'un demi-ton font toujours ensemble le nombre sept. En *mi*, quatre dièses; en *mi* bémol, trois bémols. Quatre et trois font sept.

LE PHILOSOPHE, bas à sa fille.

Point d'impatience, je te prie.

§ 4.

LE MAÎTRE.

De tout ce qui précède, je conclus :

1° Pour les majeurs, qu'en *ut;* rien;

En *sol*, un dièse, *fa;*

En *fa*, un bémol, *si;*

En *ré*, deux dièses, *fa*, *ut;*

En *si* bémol, deux bémols, *si*, *mi;*

En *ut* dièse, sept dièses; ou cinq bémols, en *ré* bémol;

En *ut* bémol, sept bémols; ou cinq dièses, en *si*.

2° Pour les mineurs, en *la;* rien;

En *mi*, un dièse, *fa;*

En *ré*, un bémol, *si;*

En *si*, deux dièses, *fa*, *ut;*

En *sol*, deux bémols, *si*, *mi;*

En *la* dièse, sept dièses; ou cinq bémols, en *si* bémol;

En *la* bémol, sept bémols; ou cinq dièses, en *sol* dièse.

3° En majeur d'*ut;* rien. En mineur d'*ut*, trois bémols, *si*, *mi*, *la*.

4° En mineur de *la;* rien. En majeur de *la*, trois dièses, *fa*, *ut*, *sol*.

5° Trois dièses, *fa*, *ut*, *sol*, donc en *la*, pour le mineur.
Donc en *fa* dièse, pour le mineur.

6° Trois bémols, *si*, *mi*, *la*, donc en *mi* bémol, pour le majeur.
Donc en *ut*, pour le mineur.

C'est ainsi qu'on détermine les vingt-quatre modulations.

Voici comment on les enchaîne :

L'ÉLÈVE, bas.

Cela va prendre couleur, apparemment.

§ 5.

LE MAÎTRE.

1° On enchaîne les douze modulations majeures, par quinte ou par quarte.

Par cette marche, on n'introduit qu'un dièse ou qu'un bémol à la fois.

2° On enchaîne les vingt-quatre modulations, par quarte, en passant de chaque modulation majeure à son relatif mineur.

3° On enchaîne les vingt-quatre modulations par quinte, en faisant succéder le mineur au majeur, ou le majeur au mineur dans la même octave.

Par cette dernière marche, on introduit trois dièses, ou trois bémols à la fois.

L'oreille s'accommode de ce saut, parce qu'on reste dans la même octave, et qu'on n'en altère qu'un des sons essentiels, la tierce; les deux autres dièses ou bémols n'affectent que la sixième et la septième note de l'octave, sons bien moins importants dans la gamme, comme je ne tarderai pas de le prouver.

4° On enchaîne les modulations par des marches rompues, mais fondées sur des issues immédiates.

§ 6.

Ces issues immédiates d'une modulation majeure quelconque sont :

La mineure de la même octave;

La mineure relative ;

Les deux modulations d'un dièse de plus;

Les deux modulations d'un dièse de moins.

Ou :

Les deux modulations d'un bémol de plus;

Et les deux modulations d'un bémol de moins.

Donc du majeur d'*ut*, on peut aller immédiatement :

Au mineur d'*ut*. — Au mineur de *la*. — Au majeur de *sol*. — Au mineur de *mi*. — Au majeur de *fa*. — Au mineur de *ré*.

Donc du majeur de *si* bémol, on peut aller immédiatement :

Au mineur de *si* bémol. — Au mineur de *sol*. — Au majeur de *mi* bémol. — Au mineur d'*ut*. — Au majeur de *fa*. — Au mineur de *ré*.

Donc du majeur de *mi*, on peut aller immédiatement :

Au mineur de *mi*. — Au mineur d'*ut* dièse. — Au majeur de *si*. — Au mineur de *sol* dièse. — Au majeur de *la*. — Au mineur de *fa* dièse.

Ces issues immédiates sont autant de portes qui conduisent à de nouvelles modulations.

Du mineur d'*ut*, une des issues immédiates, on va au majeur de *la* bémol.

Du mineur de *la*, on va au majeur de *la*.

Du mineur de *mi*, on va au majeur de *mi*.

Du majeur de *fa*, on va au mineur de *fa*. Et ainsi du reste.

Les issues immédiates d'une modulation mineure sont :

La majeure de la même octave. — La relative majeure. — Les modulations d'un dièse ou d'un bémol de plus. — Les modulations d'un dièse ou d'un bémol de moins.

Donc on peut aller immédiatement du mineur de *la* :

Au majeur de *la*. — Au majeur d'*ut*. — Au majeur de *sol*. — Au mineur de *mi*. — Au majeur de *fa*. — Au mineur de *ré*.

Et par exception, du mineur au majeur de la quinte.

Par exemple, du mineur de *la* au majeur de *mi*.

Cette licence introduit quatre dièses à la fois, et cela sans blesser l'oreille. Car :

Le majeur de *la* peut succéder immédiatement au mineur de *la*.

Le majeur de *mi* peut succéder au majeur de *la*, donc le majeur de *mi* peut succéder médiatement au mineur de *la* : d'autant plus qu'en mineur de *la* on est déjà familiarisé avec le troisième dièse, *sol* dièse.

D'où l'on peut conclure, en général, qu'on va bien du mineur au mineur, et au majeur de sa quinte ; c'est-à-dire du mineur de *la* au majeur et au mineur de *mi*.

L'ÉLÈVE, bas.

Cela n'est pas nouveau ; mais il est bon de l'avoir entendu plus d'une fois.

§ 7.

LE MAÎTRE.

Les issues immédiates et médiates du mineur sont autant d'autres portes à de nouvelles modulations.

Les issues immédiates et médiates du majeur et du mineur combinés ensemble donnent au génie tout son essor, pour franchir l'espace qui lui convient, et s'élancer d'une modulation à une autre modulation quelconque.

Qu'il se propose, par exemple, d'aller d'*ut* à *ut* dièse. Il ira immédiatement :

D'*ut* au mineur de *la* ;

Du mineur de *la* au majeur de sa quinte ;

C'est-à-dire au majeur de *mi*, qui ouvre la porte de son mineur relatif *ut* dièse.

D'où l'on passera immédiatement au majeur d'*ut* dièse,

Le terme proposé.

On peut regarder cet *ut* dièse comme *ré* bémol.

Et dans ce cas, partant d'*ut* pour aller en *ré* bémol, il s'agit de produire cinq bémols ; ce qu'on exécutera en passant par la porte du mineur d'*ut* qui conduira au majeur de *la* bémol où il y a quatre bémols ; d'où l'on entrera immédiatement en *ré* bémol.

Si l'on se propose de revenir au majeur d'*ut*, on suivra le même chemin ; ou si l'on est pressé et qu'on en désire un plus court, on ira immédiatement du majeur de *ré* bémol au mineur de *fa*, où il n'y a plus que quatre bémols, d'où l'on sautera tout de suite, par la licence, au majeur d'*ut* détruisant quatre bémols à la fois.

A l'aide de ces deux marches, on pourra toujours monter ou descendre dans les modulations majeures, éloignées l'une de l'autre d'un demi-ton.

En conséquence, du majeur d'*ut* j'entre en majeur de *si*, en passant par le mineur de *mi*, d'où je vais tout de suite au majeur de sa quinte *si*.

Du majeur de *la* bémol, où il y a quatre bémols, quoi de plus aisé que d'aller au majeur de *mi*, où il y a quatre dièses ? Faisons de *la* bémol un *sol* dièse, et quatre dièses à écarter ; le mineur de *sol* dièse en supprimera trois, et nous jettera subitement en majeur de *mi*, le terme proposé.

On combinera de cette manière toutes les modulations.

L'ÉLÈVE, bas.

Fort bien. Cela m'est plus connu que le chemin des églises voisines.

Mais une chose sur laquelle il me resterait un scrupule, c'est cette liberté de faire changer à discrétion de nom à une note dièse ou bémol, prenant le bémol d'au-dessus pour le

dièse d'au-dessous, ou le dièse d'au-dessous pour le bémol d'au-dessus.

§ 8.

LE MAÎTRE.

Ce soir, lorsque nous serons de retour, vous vous mettrez au clavecin; vous exécuterez les deux passages d'*ut* à *ré* bémol, d'*ut* à *ut* dièse; et votre papa et vous serez bien surpris l'un et l'autre de l'effet différent des mêmes sons *ré* bémol, *fa*, *la* bémol et *ut* dièse, *mi* dièse, *sol* dièse; et vous pardonnerez aux musiciens leur opiniâtreté à distinguer le *ré* bémol de l'*ut* dièse. Leur organe est diversement affecté; et le violon a deux doigtés pour ces deux sons. Cependant ce double passage les forcera de convenir que la différence n'est que dans l'illusion de l'oreille préoccupée d'une marche par dièse ou d'une marche par bémol; et de cet aveu, vous en conclurez contre eux que le clavecin n'est pas un instrument plus faux qu'un autre, mais que l'accord en est très-difficile.

L'ÉLÈVE.

Je me réjouis de ce que vous me dites là. Lorsque de prétendus connaisseurs délicats, comme j'en ai trouvé, viendront me dire dédaigneusement du clavecin : « Mauvais instrument! Instrument faux! » j'en serai quitte pour hausser les épaules, sans leur répondre.

LE MAÎTRE.

Vous ferez bien et mieux encore d'en user de la même manière avec cette espèce de sourds qui traiteront la musique, le plus ingénieux et peut-être le plus violent des beaux-arts, d'une pure combinaison de sons.

L'ÉLÈVE.

J'aurais été bien surprise, si ce mot m'était échappé sans conséquence.

LE MAÎTRE.

Quelle est l'harmonie la plus simple?

L'ÉLÈVE.

Celle du corps sonore.

LE MAÎTRE.

Croiriez-vous qu'il peut résulter d'une succession de différents corps sonores les effets les plus surprenants?

L'ÉLÈVE.

Oui, d'après un exemple.

LE MAÎTRE.

Eh bien, cet exemple que vous demandez, le voici.

Promenez-vous à travers les modulations, en suivant la marche que je vais vous prescrire. Ne vous arrêtez nulle part. Faites entendre partout le corps sonore ou l'harmonie naturelle. N'employez même que la main droite, si cela vous convient. Assujettissez-vous seulement au mouvement que je vous indiquerai, et que le goût vous eût peut-être inspiré.

Asseyez-vous en idée à votre clavecin, et tâchez de me suivre d'oreille, si vous le pouvez.

Du corps sonore *ut*, frappé deux fois andante,

Passez au mineur de *fa*,

Revenez en *ut*;

Allez au majeur de *sol*,

Revenez en *ut*.

Allez au mineur de *la*, au mineur de *mi*; du même mouvement, et le corps sonore toujours frappé deux fois.

Du mineur de *mi*, allez au majeur de *si*, où vous vous arrêterez un peu, frappant *si*, *ré* dièse, *fa* dièse, une seule fois.

D'un mouvement moins décidé, passez en mineur de *sol* dièse, en *sol* dièse ou *la* bémol majeur; en mineur de *fa*, en majeur de *fa* et en *ut*, où vous vous arrêterez, n'ayant frappé les quatre derniers corps sonores qu'une seule fois, et du mouvement indiqué.

Ici, précipitez un peu vos pas; allez de quinte en quinte par les majeurs jusqu'à *fa* dièse inclusivement. Là, vous vous arrêterez encore; vous n'aurez frappé qu'une seule fois chaque corps sonore, mais assez vite et ferme.

Continuez cette marche de quinte en quinte, reprenant le majeur de *fa* dièse, faisant succéder le mineur à chaque majeur, et appuyant toujours un peu sur le mineur.

Arrivée en majeur d'*ut*, mais fatiguée, mais surprise, refrappez trois fois le corps sonore lentement, et changeant à chaque fois de position vers l'aigu; car la marche précédente vous aura conduite au bas du clavier.

Traversez ensuite tristement et plaintivement les modula-

tions mineures par quarte, en partant du mineur d'*ut*, et frappant lentement trois fois chaque corps sonore.

Parvenue en mineur de *ré* bémol, rompez cette marche langoureuse, portez à l'oreille étonnée deux fois le corps sonore en majeur de *ré* bémol; hâtez la première intonation; restez un peu sur la seconde; puis glissez doucement en mineur de *fa*, d'où vous rentrerez en *ut*..... M'avez-vous entendu?

L'ÉLÈVE.

Je le crois.

LE MAÎTRE.

Ai-je employé autre chose que les ressorts les plus simples de la magie musicale?

L'ÉLÈVE.

Non.

LE MAÎTRE.

Cependant, si vous avez un peu d'imagination, si vous sentez, si les sons captivent votre âme, si vous êtes née avec des entrailles mobiles, si la nature vous a signée pour éprouver vous-même et transmettre aux autres de l'enthousiasme, que vous sera-t-il arrivé? De voir un homme qui s'éveille au centre d'un labyrinthe. Le voilà qui cherche de droite et de gauche une issue; un moment il a cru toucher à la fin de ses erreurs; il s'arrête, il suit d'un pas incertain et tremblant la route, perfide peut-être, qui s'ouvre devant lui; le voilà derechef égaré; il marche, et après quelques tours et quelques retours, l'endroit d'où il est parti est celui où il se retrouve. Là, il tourne les yeux autour de lui; il aperçoit une route plus droite, il s'y jette; il imagine une place libre au delà d'une forêt qu'il se propose de franchir; il court, il se repose, il court encore; il grimpe, il grimpe, il a atteint le sommet d'une colline; il en descend, il tombe, il se relève; froissé de chutes et de rechutes, il va, il arrive, il regarde, et reconnaît le lieu même de son réveil.

L'inquiétude et la douleur se sont emparées de son âme; il se plaint; sa plainte fait retentir les échos d'alentour; que deviendra-t-il? Il l'ignore; il s'abandonne à son destin qui lui promet une issue et qui le trompe. A peine a-t-il fait quelques pas qu'il est ramené au premier lieu de son départ.

LE PHILOSOPHE.

Et c'est là ce qui s'appelle enchaîner des sons dont la suc-

cession fasse penser; savoir parler à l'âme et à l'oreille et connaître les sources du chant et de la mélodie, dont le vrai type est au fond du cœur, entendez-vous, ma fille? Pénétrez-vous d'une première idée; suivez-la, jusqu'à ce qu'elle en appelle une seconde, celle-ci une troisième, et tenez pour certain que vos successions, interprétées diversement par chacun de vos auditeurs, ne seront vides de sens pour aucun.

LE MAÎTRE.

Je ne dis pas que l'image qui s'est offerte à mon esprit soit la seule qu'on pût attacher à la même succession d'harmonie. Il en est des sons comme des mots abstraits dont la définition se résout en dernier lieu, en une infinité d'exemples différents qui se touchent tous par des points communs. Tel est le privilége et la fécondité de l'expression indéterminée et vague de notre art que chacun dispose de nos chants selon l'état actuel de son âme, et c'est ainsi qu'une même cause devient la source d'une infinité de plaisirs ou de peines diverses.

Quelle étonnante variété de sensations momentanées et fugitives n'aurais-je pas excitée, si j'avais entrelacé les harmonies dissonantes aux harmonies consonnantes et mis en œuvre toute la puissance de l'art? Demandez à monsieur votre père ce qui se passe au dedans de lui, lorsqu'il est assis, les yeux fermés, à l'extrémité du clavecin, et qu'il s'abandonne à la discrétion de l'artiste sensible qui sait enchaîner des accords. Le génie musical a sur sa palette des teintes pour tous les phénomènes de la nature et toutes les passions de l'homme; il sait peindre et le lever du soleil et la chute du jour, et la tristesse de la méchanceté et la sérénité de l'innocence; mais son trait est si délié, que si l'excellente musique a peu de compositeurs, elle n'a guère de vrais auditeurs.

Après vous avoir égarés dans les détours d'un labyrinthe, à l'aide des seules harmonies principales des vingt-quatre modulations, s'il m'avait plu d'y appeler le silence avec les ténèbres, le silence et les ténèbres se seraient faits. S'il m'avait plu de déchirer tout à coup ce silence et ces ténèbres par des cris, la plainte et les cris redoublés étaient sous ma main. Si je m'étais proposé d'accroître la tristesse de la solitude par l'horreur de la nuit, d'ouvrir des tombeaux, d'en évoquer les mânes et de vous effrayer de leur murmure, vous les auriez entendus à vos côtés;

vous en auriez frémi; vous vous seriez écriés : « Ames de mes pères, parlez; âmes en peine, que voulez-vous de moi? » Puis tout à coup, dérangeant un seul de mes doigts, le jour aurait reparu, tous les tristes fantômes se seraient dissipés; et si la fantaisie m'en était venue, j'aurais été le maître de leur faire succéder le cortége du plaisir, les ris, les jeux, les amours, la tendresse et la volupté. Quelle foule de tableaux divers s'entassent quelquefois dans un seul récitatif obligé! Le cœur s'émeut, la touche est pressée, et le sentiment est rendu.

Et voilà ce qu'il a plu à mademoiselle d'appeler une combinaison; c'en est une, sans doute, mais à qui a-t-il été réservé de la faire?

LE PHILOSOPHE.

A Hasse et à Pergolèse, à Philidor et à Grétry, et à quelques autres qui m'ont appris que le musicien, sa lyre à la main, pouvait s'avancer sur la ligne du Puget, de Le Sueur, de Voltaire et de Bossuet, et dire : « Et moi aussi, je sais maîtriser les âmes. »

L'ÉLÈVE.

Mais un défaut assez commun, c'est de dépriser les talents qu'on désespère d'acquérir; j'ai commis cette petite bêtise, et je ne saurais m'en repentir, puisque vous en avez pris occasion de relever si bien l'excellence de votre art.

LE MAÎTRE.

Les modulations diatoniques connues et leurs enchaînements démontrés, l'art procède à la recherche de ce qu'on peut obtenir de chacune.

Revenons un moment sur nos pas. On formera des successions de sons ou de la mélodie. On frappera les sons ensemble, et l'on produira de l'harmonie.

§ 9.

Le corps sonore nous offre le modèle d'un ensemble.

Il détermine en majeur trois sons correspondants aux trois premiers termes impairs de la gamme 1, 3, 5, tonique, tierce et quinte.

On imitera donc la nature si, en majeur d'*ut*, on frappe ensemble *ut, mi, sol, ut*. C'est le corps sonore de la gamme, l'har-

monie principale, la première consonnance. Ces sons *ut*, *mi*, *sol*, *ut* sont vraiment naturels.

Le *si*, voisin d'un semi-ton du principal son naturel, le heurte chromatiquement, c'est-à-dire du choc le plus fort dans le genre diatonique.

Le *si* est donc la voix la plus énergique, entre celles qui rappellent le corps sonore. Aussi l'a-t-on appelé sensible, sans trop savoir pourquoi.

Le *ré* dissone diatoniquement avec les deux premiers produits naturels du corps sonore, et les sollicite par conséquent l'un et l'autre.

Le *fa* appelle le *mi* et le *sol*.

Le *la* n'appelle que le *sol* et l'appelle diatoniquement.

Le *la* est donc, de tous les appels du corps sonore, le plus faible.

Ces appels, *si*, *ré*, *fa*, *la*, dissonent avec les sons naturels ou appelés *ut*, *mi*, *sol*, par leurs approches immédiates ou conjonctions diatoniques ou chromatiques.

LE PHILOSOPHE.

Et c'est d'un principe aussi simple que vous déduirez tous les phénomènes?

LE MAÎTRE.

Je l'espère... Approchez-vous pour voir les exemples.

Sons dissonants ou appels des sons naturels.



Les sons naturels ou appelés sont désignés par des blanches.

L'exemple présente deux fois *fa*, *mi*, et *ré*, *ut*.

Le *fa* appelle le *mi* et le *sol*, mais plus fortement le *mi* que le *sol*.

L'ÉLÈVE.

Qu'il choque diatoniquement, tandis que son choc avec le *mi* est chromatique.

LE MAÎTRE.

C'est cela. Le *ré* appelle le *mi* et l'*ut*; mais l'*ut* de préférence, quoique son choc avec l'un et l'autre soit diatonique.

L'ÉLÈVE.

Mais son choc avec l'*ut* est avec le son principal donné par la nature.

LE MAÎTRE.

C'est cela.

L'ÉLÈVE.

Et c'est aussi la raison, je crois, pour laquelle des deux appels *si*, *ut* et *fa*, *mi*, le premier est le plus pressant.

LE MAÎTRE.

Assurément. Vous pensez, monsieur?

LE PHILOSOPHE.

Oui, je pense que plus un homme aura l'esprit juste et bon, plus cette petite ligne de notes sera démonstrative pour lui. Ce n'est pas là une chose à discuter; c'est une chose à sentir: comme le sont la plupart des causes secrètes qui exercent un si prodigieux empire dans tous les cas d'un usage journalier. La prépondérance la plus légère détermine à la longue, lorsqu'elle ne cesse point d'agir. Les langues seules m'en fourniraient des exemples sans nombre; et il n'y a pas un seul des beaux-arts qui ne les appuyât de quelque autorité. Plus un homme aura d'esprit, de lumières, de goût naturel, plus vous en ferez aisément un prosélyte.

§ 10.

LE MAÎTRE.

Les sons naturels *ut*, *mi*, *sol* sont toujours le terme du repos. Lorsque le corps sonore s'est emparé de nos oreilles, les autres sons ou les appels *si*, *ré*, *fa*, *la* nous fatiguent et font souhaiter le retour de la nature.

La mélodie et l'harmonie ne nous offrent sans cesse qu'un enchaînement d'écarts plus ou moins longs, qu'une suite de petits chocs plus ou moins durs, qu'une répétition d'appels plus ou moins énergiques à la nature que nous regrettons tout en la quittant, et que nous ne quittons que pour la retrouver avec plus de plaisir. Chantez le premier air qui vous viendra, et consultez votre propre sensation.

Qu'est-ce donc que la musique? On s'élèvera contre mon opinion; mais l'expérience se réunira avec moi pour la définir :

l'art de choquer les sons naturels pour en rendre le retour plus agréable. Qu'on s'écarte de cette règle dans la pratique; plus de mélodie, plus d'harmonie.

L'ÉLÈVE.

Et voilà pourquoi il y a des phrases trop longues en musique.

LE PHILOSOPHE.

Et d'autres phrases qui ont tous les défauts du style.

Voilà une définition aussi singulière que neuve. J'en ai d'abord admis la vérité, et j'en pressens à présent la fécondité.

§ 11.

LE MAÎTRE.

Mais toute dissonance, tout choc, tout appel n'est pas de l'objet de la musique; puisque tout appel, tout choc, toute dissonance ou ne sollicite point, ou ne rend pas agréable le retour du corps sonore.

L'ÉLÈVE.

Comme une douleur qui ôterait la connaissance, ne laissant plus de comparaison entre le malaise et le bien-être... mais je vous interromps.

LE MAÎTRE.

Interrompez-moi toujours de même... Si l'on faisait entendre à la fois le corps sonore, ses harmoniques, avec les quatre sons dissonants, qu'en résulterait-il? Une multitude de chocs, une dissonance extrême qui détruirait tout rapport avec le corps sonore.

LE PHILOSOPHE.

Il en serait de ce mélange comme de celui de tous les rayons qui ne donne plus de couleur.

LE MAÎTRE.

Cela est juste. Il en résulte du blanc ou de la lumière qui éclaire tout et ne colore rien. Si l'harmonie naturelle *ut*, *mi*, *sol* me présente, ensemble et sans confusion, les sons *ut*, *mi*, *sol*; *mi*, *sol* dièse, *si*; *sol*, *si*, *ré*, les dissonants sont trop aigus et trop faibles pour blesser l'oreille.

§ 12.

On peut s'écarter de l'harmonie naturelle, choquer, altérer la résonnance du corps sonore de plusieurs manières.

On dissone avec lui, on appelle son retour en frappant un, deux, trois ou même quatre sons dissonants.

L'ÉLÈVE.

Allez doucement, monsieur; ceci demande de l'attention.

LE MAÎTRE.

Pour laisser du rapport entre les dissonances et le corps sonore, entre les appels et les appelés, vous pensez, sans doute, qu'il serait bien de conserver toujours un ou deux sons naturels. Cela n'est pourtant pas nécessaire, et c'est de cette expérience que je déduirai les distinctions qui vont suivre.

§ 13.

Je nommerai premières dissonances, celles où un, deux sons du corps sonore conservés, sont entendus avec les dissonances employées.

Si, par le plus petit choc, par l'écart le plus léger de la nature, on supprime un seul son du corps sonore, et qu'on lui substitue le son dissonant qui le rappelle, on pratiquera la plus faible des dissonances.

Ainsi, supprimez la quinte *sol;* substituez-lui la sixte *la* ou la quarte *fa* qui la rappelle toutes deux;

Supprimez la tierce *mi,* et substituez-lui les dissonants *fa* ou *ré:*

Supprimez la tonique *ut,* et substituez-lui des appels ou voix les plus énergiques *si* ou *ré;*

Et vous aurez, ainsi qu'il est indiqué dans l'exemple qui suit, différents écarts du corps sonore, avec le retour de ce corps après chaque appel.



§ 14.

Parmi les harmonies dissonantes, il y en a qui sont dissonantes en elles-mêmes, et dissonantes avec le corps sonore, telles que *ut, fa, sol.*

Il y en a qui sont consonnantes en elles-mêmes, et dissonantes avec le corps sonore, telles que *ut, mi, la.*

Une harmonie est donc consonnante en elle-même, lorsque tous les sons qui la forment sont disjoints.

Une harmonie est donc dissonante, lorsque entre les sons qui la forment il y en a de conjoints.

Le *si* et le *ré* sont dissonants avec le son naturel *ut,* parce qu'ils lui sont contigus ou conjoints, l'un chromatiquement, l'autre diatoniquement.

§ 15.

Parmi les harmonies dissonantes, il y en a de régulières, telles que *ut, mi, la* et *si, mi, sol;* et il y en a d'irrégulières.

Ces deux sont régulières, parce qu'elles peuvent se réduire à l'ordre naturel 1, 3, 5; car *ut, mi, la* est la même chose que *la, ut, mi* et *si, mi, sol,* la même chose que *mi, sol, si;* 1, 3, 5.

Pour distinguer ces deux espèces d'harmonies, je nommerai la première harmonie consonnante de la sixième note de la gamme, regardant le son *la* comme le principal de la consonnance; et la seconde, *mi, sol, si,* harmonie consonnante de la tierce.

La force de ces deux harmonies n'a pas l'énergie de la consonnance du corps sonore *ut, mi, sol,* quoiqu'elles suivent l'ordre 1, 3, 5.

L'organe et la raison conviennent sur ce point. L'organe, il n'est personne qui ne le sente. La raison, c'est que la première tierce du corps sonore en *ut* est majeure et telle que la nature nous en a préoccupés depuis que nous sommes nés; au lieu que la première tierce des deux autres sons *la* et *mi* est mineure.

Ces consonnances ne sont donc que les écarts les plus faibles de la loi de nature; elles n'en sollicitent pas moins le retour du corps sonore, mais elles ne le sollicitent que comme

le repos le plus parfait, qu'elles ne font, pour ainsi dire, qu'empêcher et suspendre par un choc léger.

L'ÉLÈVE.

Avec la permission de monsieur, je serais tentée de dériver de la consonnance *ut, mi, la* ou *la, ut, mi*, de ce choc si léger, l'origine si inutilement cherchée du mode mineur, et de la consonnance *si, mi, sol,* ou *mi, sol, si,* l'origine du mode mixte si dédaigneusement accueilli.

§ 16.

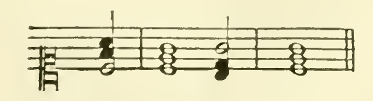
LE MAÎTRE.

Je passerai sous silence les harmonies dissonantes irrégulières de cette première classe, pour m'occuper des harmonies produites par la suppression de deux sons du corps sonore, et la substitution de deux dissonants qui les rappellent.

En conservant la tonique du corps sonore *ut,* et supprimant les deux harmoniques *mi* et *sol,* auxquels je substitue les deux appels *fa* et *la*, j'ai *ut, fa, la,* ou *fa, la, ut,* harmonie consonnante presque de la force de celle du corps sonore, que je nommerai harmonie consonnante ou simplement consonnance de la quarte. Elle appelle le corps sonore qu'elle choque dans sa tierce et dans sa quinte.

En conservant la dominante *sol* du corps sonore en *ut,* et substituant à la tonique *ut* et à l'harmonique *mi,* que je supprime, les sons dissonants *si, ré,* je produis une nouvelle harmonie consonnante *si, ré, sol,* ou *sol, si, ré,* que je nomme harmonie consonnante de la quinte, appel du corps sonore plus énergique qu'aucun des précédents, par le *si* et le *ré,* les voix les plus urgentes qu'on puisse employer.

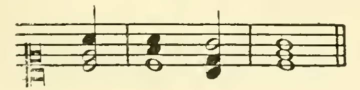
Vous voyez ces deux harmonies notées, et chaque appel suivi des sons du corps sonore appelés.



Si l'on joint à ces deux harmonies ou appels l'harmonie de la sixième note, *la, ut, mi,* on formera une phrase harmonique

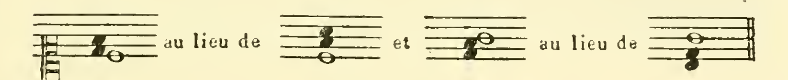
où le corps sonore est appelé par trois voix harmoniques, qui croîtront en énergie selon une proportion naturelle.

Exemple du corps sonore appelé par trois voix consonnantes.



En conservant le son principal du corps sonore, la tonique *ut*, on pourrait encore substituer à ses deux harmoniques supprimés *mi* et *sol*, les dissonants, appels ou chocs *ré* et *fa*.

Les mêmes appels ou chocs *ré* et *fa* pourraient aussi remplacer les chocs ou appels *si* et *ré*, substitués à *ut* et *mi* dans la formation de l'harmonie consonnante de la quinte; ce que j'ai pratiqué dans l'exemple qui suit.



Mais ces dernières harmonies sont encore du nombre de celles que j'ai appelées irrégulières et qui dissonent en elles-mêmes; et je n'en parlerai qu'après avoir parcouru les harmonies régulières, celles dont les sons peuvent s'ordonner suivant les nombres 1, 3, 5.

L'ÉLÈVE.

Avec la permission de monsieur, ne pourrait-on pas aussi conserver la tierce *mi* du corps sonore *ut*...

LE PHILOSOPHE.

Oui; mais il vaudrait mieux se taire et tenir la parole qu'on a donnée.

LE MAÎTRE.

Si l'on substituait, comme vous le proposez, aux harmoniques *ut* et *sol*, des dissonants, savez-vous ce qui en arriverait?

L'ÉLÈVE.

Puisque vous interrogez, il est honnête de vous répondre. Le *mi* qui resterait étant le plus faible des harmoniques du corps sonore, les harmonies qui en résulteraient...

LE MAÎTRE.

Ou trop vagues, ou trop dissonantes n'auraient plus avec le

corps sonore assez de rapport pour le rappeler. Ce que je vais vous prouver par un exemple de ces deux harmonies bizarres. Chantons-les ensemble; consultons l'organe et jugeons.



LE PHILOSOPHE.

Elles me déplaisent.

L'ÉLÈVE.

Et à moi aussi.

LE MAÎTRE.

Abandonnons-les donc pour aller aux harmonies résultantes de la substitution de trois sons dissonants à deux des sons naturels supprimés.

§ 17.

En conservant la tonique *ut* je substitue aux harmoniques *mi* et *sol,* que je supprime, les trois sons dissonants, ou les appels les plus faibles, *ré, fa* et *la.*

En conservant la quinte *sol,* je substitue aux sons naturels *ut* et *mi,* que je supprime, les trois sons dissonants, ou les appels les plus forts, *si, ré, fa.*

Et je nomme la première combinaison dissonance de la seconde note de la gamme; et la seconde, dissonance de la dominante.

Ces deux harmonies appellent le corps sonore ou le repos, en ce qu'elles le choquent, et qu'en même temps elles dissonent en elles-mêmes par les conjoints qu'elles renferment. Les deux sons conjoints de la première sont *ut, ré,* ou *ré, ut.* Les deux sons conjoints de la seconde sont *sol, fa,* ou *fa, sol.*

Voilà la raison qui me les fait nommer dissonantes.

Je regarde l'une comme dissonance de la seconde note, et l'autre comme dissonance de la cinquième ou dominante. Car si l'on ordonne la première par la seconde note de la gamme, *ré,* on aura *ré, fa, la, ut;* et si l'on ordonne la seconde par la cinquième note de la gamme, *sol,* on aura *sol, si, ré, fa,* ou 1, 3, 5, 7, autre ordre naturel indiqué par les appels *si, ré, fa, la.*

J'ai noté ci-dessous ces deux harmonies dissonantes, et montré chaque appel suivi du retour du corps sonore appelé.



Si l'on voulait faire désirer le retour du corps sonore, un peu davantage, on n'aurait qu'à le différer, en interposant le double appel des deux dissonances; comme vous le voyez :



On peut employer ces deux dissonances, chacune suivant ses quatre positions; la première, par exemple, suivant les positions *ré, fa, la, ut; fa, la, ut, ré; la, ut, ré, fa; ut, ré, fa, la;* pourvu qu'on fasse paraître ensuite le corps sonore et ses harmoniques où ils sont appelés.

Les quatre positions de ces harmonies dissonantes rendent le retour du corps sonore également agréable; et la raison en est, peut-être, qu'un des sons conjoints de l'harmonie dissonante lui est commun avec le corps sonore.

Si j'ai rejeté les harmonies où il ne reste que la tierce du corps sonore associée à deux sons substitués à la tonique et à la quinte, ce n'est pas pour admettre les harmonies où il ne resterait que cette même tierce associée à trois dissonants. On éprouve en effet qu'elles égarent si bien l'organe, qu'il ne désire aucunement le retour du corps sonore. Elles perdent la fonction importante, la fonction d'appel.

L'ÉLÈVE.

Combien cette théorie est délicate et épineuse!

LE PHILOSOPHE.

Celle des autres beaux-arts l'est-elle moins? Les principes et les effets de l'harmonie dans le style sont-ils moins déliés?

§ 18.

LE MAÎTRE.

Une troisième classe de dissonances est celle où l'on s'écarte

entièrement du corps sonore, ne conservant ni le son principal, ni ses harmoniques. Tout est supprimé, tout est remplacé par des appels ou sons dissonants. Il y en a quatre.

De ces quatre appels ou sons dissonants frappés ensemble, il résulte une harmonie dans l'ordre 1, 3, 5, 7, une grande dissonance, l'harmonie dissonante de la sensible, *si, ré, fa, la*, l'appel le plus énergique du corps sonore, *ut, mi, sol*, sur lequel il se repose avec un agrément particulier.

Ces appels, cette harmonie dissonante ne souffre point d'autre position que la naturelle et directe *si, ré, fa, la*; 1, 3, 5, 7.

Et le corps sonore, de son côté, ne peut lui succéder que dans l'ordre naturel et direct du son principal et de ses harmoniques, *ut, mi, sol*; 1, 3, 5.

L'ÉLÈVE.

Avec la permission de monsieur, la raison de cet étrange phénomène?

LE PHILOSOPHE.

C'est peut-être qu'il ne reste aucun son commun au corps sonore et à la dissonance, et qu'il faut aller au repos le plus simplement qu'il est possible, et le présenter avec ses harmoniques, comme la nature les a ordonnés.

La sensible sera donc au grave, et la sixte ou le son le moins dissonant à l'aigu.

LE MAÎTRE.

Mais avant que d'entamer le détail des autres dissonances, résultantes de la combinaison des appels ou autres sons dissonants, il faut que j'expose l'usage de celle-ci... Eh bien, mademoiselle, vous êtes sur le gril? Qu'avez-vous à dire? Parlez.

L'ÉLÈVE.

Après avoir rejeté comme vagues, comme trop dissonantes, comme égarant l'oreille, des harmonies ou combinaisons de sons dissonants, où il s'en trouverait trois ou seulement deux d'associés avec la tierce du corps sonore qu'on aurait dépouillé des deux autres sons naturels, vous admettez ici, et même avec complaisance, une harmonie composée de quatre sons dissonants, entre lesquels pas un des sons naturels du corps sonore; et la raison de cette différence, s'il vous plaît?

LE MAÎTRE.

Premièrement, c'est que le juge suprême, l'organe dont il n'y a point d'appel, le prononce ainsi.

L'ÉLÈVE.

Ce que je demande, c'est la raison de son indulgence aussi bizarre que son dédain.

LE PHILOSOPHE.

C'est qu'apparemment ce son naturel du corps sonore est trop faible pour le représenter, et assez fort pour causer de la confusion. Dans cette grande dissonance de la sensible, suivie du corps sonore avec tous ses harmoniques, on offre d'abord à mon oreille tous les dissonants de la gamme, purs et sans mélange; puis le corps sonore avec son cortége, et les uns et les autres dans leur position naturelle; la gamme partagée rigoureusement en deux portions; d'un côté ce que la nature a produit, de l'autre ce que l'art a imaginé pour la faire valoir et désirer; pas la moindre distraction, ni là, ni ici.

§ 19.

LE MAÎTRE.

On peut à discrétion employer à la basse les trois sons du corps sonore; et de ce triple emploi, il résultera trois rapports, et trois accords.

L'emploi du son principal, 1, à la basse, outre l'unisson, donnera l'accord 3, 5, ou l'accord parfait.

L'emploi du second son, 3, ou de la tierce, à la basse, donnera l'accord 3, 6, 8, ou l'accord de tierce et sixte.

L'emploi du troisième son ou de la quinte 5, donnera l'accord 4, 6, 8, ou l'accord de sixte et quarte.

Les autres harmonies consonnantes qui appellent le corps sonore par leurs sons dissonants avec les siens produisent les mêmes accords, par le même emploi de leurs sons à la basse.

L'harmonie qui appelle contraint le retour du corps sonore. La basse qu'on donne à cette harmonie détermine la basse de l'accord appelé, et la forme sous laquelle les sons du corps sonore doivent se présenter.

Exemple. Si je donne à l'harmonie consonnante de la

sixième note, *la*, *ut*, *mi*, pour basse la sixième *la*, il faut que je donne aux sons du corps sonore appelé la forme *sol*, *ut*, *mi*, ou la troisième note est à la basse. Car le son *la* dissonant avec la quinte *sol* appelle ce dernier son, et n'en appelle pas un autre.

L'ordre ou la forme sous laquelle les sons du corps sonore doivent paraître, quand ils sont appelés, est déterminée par la forme des appels.

Ai-je appelé le corps sonore par l'harmonie consonnante de la sixte *la*, *ut*, *mi*, employée suivant sa seconde position, ou sous la forme *ut*, *mi*, *la?* il faut que j'emploie les sons du corps sonore sous la forme et sous la seule forme *ut*, *mi*, *sol*.

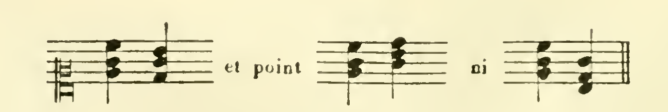
Si après avoir employé les sons du corps sonore sous la forme *mi*, *sol*, *ut*, je quitte la modulation d'*ut* pour passer à celle de sa quinte *sol*, je suis forcé d'employer les sons *sol*, *si*, *ré* de ce nouveau corps sonore sous la forme de *ré*, *sol*, *si*. Toute autre position ferait mal; car les sons du corps sonore *ut*, *mi*, *sol*, que j'enlève à la modulation d'*ut*, et que j'attribue à la modulation de *sol*, sous la forme de *mi*, *sol*, *ut*, harmonie de la quatrième note de la gamme *sol* où je me suppose, déterminent, en qualité d'appels, la forme des sons appelés. Le *mi* et l'*ut* sont devenus sixième et quatrième notes de la gamme de *sol* et sollicitent l'un la quinte *ré* et l'autre la tierce *si*. Il faut donc écrire...

L'ÉLÈVE.

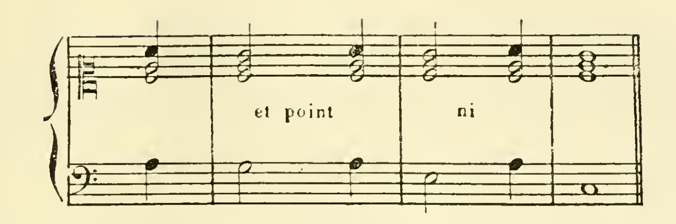
Que cela est beau et général! Je ne sais jusqu'où ne mènerait pas ce petit nombre de lignes bien méditées.

LE MAÎTRE.

Il faut donc écrire :



Voici un exemple de la préférence de la basse du corps sonore déterminée par la basse de l'harmonie dissonante des appels :



Écoutez-moi bien. Les musiciens qui se presseront de prononcer avant que de m'avoir compris crieront à l'hérésie, au blasphème; mais il n'en est pas moins vrai que ce n'est ni le goût, ni le génie qui fixent de préférence le son de la basse et la position des harmonies; c'est l'ordre et la nature des sons qui font appels; et comme ce qui était appelé devient d'un temps à un autre appel, et que ce qui était appel devient au même instant, appelé, il s'ensuit une chaîne ininterrompue, nécessaire, qui pourrait être infinie, sans que rien pût la briser, qu'au mépris des règles éternelles de l'art. La sixième note appelle et force le retour de la cinquième; la septième note appelle et force le retour de la huitième. On n'a pas même le choix d'un unisson de cette huitième note.

L'ÉLÈVE.

Quel rigorisme! Voilà un jansénisme musical que vous n'aviez pas en m'enseignant le catéchisme.

LE MAÎTRE.

On ne révèle pas toute l'austérité de la doctrine aux néophytes. Cela les effaroucherait et retarderait leur initiation. A quelques termes près, c'était cependant le même fonds. Je vous disais : Observez les positions; et je vous dis à présent : Soumettez-vous à la loi des appels.

§ 20.

L'harmonie de la quinte ou dominante, dissonant avec celle du corps sonore, en est par conséquent un appel. Cependant on en peut faire un repos.

L'harmonie dissonante de la seconde note de l'octave *ré, fa, la, ut,* dissonant avec celle du corps sonore *ut, mi, sol,* en est par conséquent un appel. Cependant elle peut inviter au repos

de la quinte ou dominante. Car si *ré*, *fa*, *la* appellent *ut*, *mi*, *sol*; *fa*, *la*, *ut* appellent également *sol*, *si*, *ré*.

Pareillement l'harmonie consonnante de la tierce *mi*, *sol*, *si*, sollicite le repos de la dominante par le *mi*, et le retour du corps sonore par le *si*. Son appel à la dominante est même plus agréable et plus usité.

On peut donner pour basse à la dissonance de la seconde les quatre sons qui la composent. On a donc ici quatre rapports différents, et quatre accords dont les noms vous sont connus.

L'harmonie dissonante de la dominante admet pour basse, outre les sons qui la composent, les sons mêmes du corps sonore qui sauvent par anticipation les dissonances de cet appel, et forment des rapports et des accords qui vous sont connus.

L'ÉLÈVE.

Permettez-vous?

LE MAÎTRE, faisant un signe de tête.

L'ÉLÈVE.

Vous permettez à la façon de Jupiter... et voilà la tierce majeure, même mineure, cette tierce qui fourvoie, qui brouille, qui égare, introduite parmi les sons dissonants de l'harmonie de la dominante ; et s'il me prenait envie d'omettre dans l'harmonie le *sol* et le *si*, il me resterait *mi*, *ré*, *fa*, précisément une de celles que vous avez proscrites dans un de vos précédents paragraphes.

LE MAÎTRE.

Et qui est-ce qui vous a dit que vous puissiez bannir sans conséquence les sons que vous supprimez de cet accord? Mais c'est à monsieur votre père à répondre à cette difficulté qui attaque les raisons qu'il vous a données du vice des harmonies où l'on ne conserve que la tierce du corps sonore.

LE PHILOSOPHE.

Dites, une des raisons.

LE MAÎTRE.

Et ajoutez que ceci est moins un traité de l'art, qu'un sommaire des chapitres à remplir.

La grande dissonance ne fait bien que sa première note, la sensible, à la basse. L'accord qui en résulte...

L'ÉLÈVE.

Est tierce, fausse quinte et septième, ou simplement fausse quinte et septième.

LE MAÎTRE.

Et voilà l'abus des permissions légèrement accordées.

§ 21.

Quoique chacune de ces harmonies appelle le corps sonore et fasse désirer son retour, et par des sons qui dissonent en elles-mêmes, et par des sons qui dissonent avec les sons naturels du corps sonore, cela n'empêche point que ce corps, avant de se montrer, ne se fasse solliciter par plusieurs voix successives. Voici deux exemples où il ne cède qu'à la quatrième ou cinquième sommation :



J'estime l'énergie des appels du corps sonore, selon l'ordre qui suit, à une exception près :

Premier appel du corps sonore, le plus faible, harmonie de la sixte.

Second appel du corps sonore, harmonie de la quarte.

Troisième appel du corps sonore, harmonie consonnante de la quinte.

Quatrième appel du corps sonore, harmonie dissonante de la seconde.

Cinquième appel du corps sonore, harmonie dissonante de la dominante.

Sixième appel du corps sonore, la grande dissonance.

De ces appels le troisième est plus fort que le quatrième, quoiqu'il ne renferme que deux sons dissonants, et qu'il y en ait trois dans le quatrième. Mais ces deux voix du troisième appel sont plus pressantes que les trois voix du quatrième. Souvent aussi ou je conclurais après ce troisième appel ou je suspendrais, en lui substituant le premier appel, celui de la sixte, l'écart le plus léger de la nature, et le moins dissonant possible avec le corps sonore. Aussi pour mieux indiquer la suspension, dans la dernière phrase, où j'appelle cinq fois le corps sonore,

j'ai fait une pause après ce premier appel qui est le troisième dans la phrase.

LE PHILOSOPHE.

Plus vous avancez, plus vos principes se fortifient. Ou je me trompe fort, ou je vois éclore les vrais germes du goût en musique.

LE MAÎTRE.

Je regarde l'harmonie de la tierce comme le premier appel au repos de la quinte. Je laisse en arrière les difficultés qu'on pourrait me proposer, et je jette en passant des vérités dont je donnerai la démonstration dans des éléments complets.

Je regarde l'harmonie dissonante de la seconde, dans son second emploi, comme seconde route vers le repos de la quinte.

§ 22.

Il est naturel de faire entendre au commencement d'une mesure le corps sonore appelé. Ce serait presque un contre-sens que de placer le repos ailleurs.

J'ai peut-être un peu négligé cette règle dans les leçons de pratique que je vous ai données; mais alors il n'était pas question de ponctuation.

L'ÉLÈVE.

De la ponctuation, en musique! J'aime cette expression, et je ne saurais vous dire combien j'en sens la justesse. Je ne commence à bien jouer que quand j'ai saisi les membres de la phrase musicale; et j'ai toute la peine du monde à lire et entendre ceux qui ponctuent mal.

LE MAÎTRE.

Et il y en a beaucoup qui tombent dans ce défaut, sans s'en douter.

L'ÉLÈVE.

Et beaucoup plus qui l'évitent, par instinct.

LE MAÎTRE.

Les appels ne sont pas tous également pénibles et urgents. Ils renferment plus ou moins de dissonances. Les sons dissonants se heurtent plus ou moins durement entre eux, ou choquent plus ou moins fortement les sons du corps sonore, selon que les intervalles de leurs sons passent diatoniquement ou chromatiquement à ceux du corps sonore. Le corps sonore même prendra plus ou moins de temps, selon qu'il aura été plus ou moins laborieusement sollicité.

Les exemples qui suivent éclairciront ma pensée :



Après un peu de fatigue, un soupir vers le repos, je me repose sur la dominante. Là je reprends haleine ; et pour mieux goûter le repos final, je m'y traîne par trois dissonances consécutives. La basse du dernier accord ou appel, étant un son naturel qui n'appelle rien, me laisse la liberté de choisir au corps sonore une basse, et je donne la préférence à la tonique, pour finir avec l'accord parfait.

Voici un autre modèle de ponctuation, où les appels sont ordonnés relativement à leurs énergies. Je me suis contenté d'indiquer les harmonies par les chiffres :

Adagio.

Dans cet exemple, le corps sonore, docile à la voix, répond à chaque appel particulier. Il y est précédé de deux, de trois, de quatre, de cinq appels.

L'harmonie de la tierce et la dissonance de la seconde note y font bien leur devoir d'acheminer vers le repos de la dominante.

Plusieurs fois, je laisse le corps sonore, pour m'arrêter sur cette dominante. Il est vrai que ce corps sonore, considéré relativement à la consonnance de la quinte, forme lui-même un appel.

LE PHILOSOPHE.

Mademoiselle, voilà un exemple court à la vérité, mais qui bien médité vous apprendra ce que c'est que la pureté du style et du goût.

LE MAÎTRE.

Et vous indiquera la source d'où sont découlées les différentes sortes de mesure.

La phrase harmonique formée d'un double ou quintuple appel consécutif peut être considérée comme la source ou le modèle de la mesure à deux temps.

La phrase harmonique de quatre appels consécutifs, comme la source ou le modèle de la mesure à quatre temps.

Les simples appels suivis du corps sonore, comme la source ou le modèle de la mesure à trois temps.

La phrase harmonique de trois appels consécutifs, comme la source ou le modèle des pièces qui commencent par une portion de mesure en levant.

LE PHILOSOPHE.

Et c'est de là qu'il faut déduire l'explication d'un phénomène dont j'ai souvent et inutilement demandé la raison, de la mesure battue à temps vrai ou à temps faux ; je disais : Qu'importe que la main soit en l'air, ou soit baissée, pourvu que la durée de chaque mesure et de chaque portion de mesure soit rigoureuse. L'instinct, la raison, l'organe demandaient le repos et l'aplomb de la main, au moment même du repos de l'organe.

L'ÉLÈVE.

La main se baisse en musique, comme l'intonation tombe en éloquence, au point, à la fin de la phrase.

LE MAÎTRE.

Le petit exemple de trois appels suivis du corps sonore marque l'origine des pauses.

Car des appels d'énergies différentes, une fois désignés par des notes de diverses durées, il a fallu des pauses pour conserver à chaque appel son véritable caractère, et compléter la mesure; et ces pauses ont été d'autant plus nécessaires qu'on se sentait porté naturellement à faire entendre le corps sonore au commencement de la mesure.

Si cet exemple montre l'observation de cette loi de nature, il en montre aussi l'infraction adroite, lorsque le corps sonore devenant lui-même un appel, prolonge la phrase, trompe l'attente, conduit au repos de la quinte, et lie la dernière partie de la mesure avec la suivante.

LE PHILOSOPHE.

Et les syncopes?

LE MAÎTRE.

Et tant d'autres phénomènes que j'omets?

LE PHILOSOPHE.

Combien la force aveugle de nature a inspiré de choses aux hommes de génie!

LE MAÎTRE.

En musique et dans tous les beaux-arts, les grands ouvrages ont été faits; ensuite sont venus les critiques dont toute la science s'est réduite à prouver que les hommes de génie s'étaient conformés, sans s'en douter, à l'inspiration de nature.

LE PHILOSOPHE.

De là l'imbécillité des critiques qui, ne connaissant pas la variété infinie de cette inspiration, ont restreint les arts, par des règles fondées sur un petit nombre d'exemples.

LE MAÎTRE.

On peut transporter l'exemple précédent en mineur, observant que l'harmonie, tant dissonante que consonnante de la quinte, varie par la licence et l'introduction de la sensible. Quelle qu'en soit la raison, il est sûr que l'organe ne s'accommode point des huit sons consécutifs et non altérés de l'octave mineure.

LE PHILOSOPHE.

C'est un phénomène dont la raison est cachée dans la con-

formation de l'organe de la voix qui a appris ensuite à l'oreille à rejeter ce qui la peinait.

§ 23.

LE MAÎTRE.

La grande dissonance, outre qu'elle appelle le corps sonore, peut encore être regardée comme harmonie dissonante de la seconde, en mineur de *la*, relatif d'*ut*. Par cette métamorphose, elle appellera le corps sonore en *ut*, celui du mineur de *la*, son relatif, le repos de sa quinte, avec et sans la licence comme vous voyez :



La grande dissonance de chaque modulation sollicite donc à la fois et le corps sonore, et le repos principal du mineur relatif, et les deux repos de la dominante dans le même mineur.

J'aimerais mieux nommer la principale consonnance en mineur : principal repos, que corps sonore en mineur.

L'ÉLÈVE.

Premièrement, parce que c'est parler peu correctement puisqu'il n'y a point de corps sonore en mineur.

LE MAÎTRE.

Celui dont il s'agit ici n'est autre chose que le premier appel au majeur relatif.

La grande dissonance en mineur admettant, par licence, la sensible au lieu de la septième, s'étend bien davantage.

Ses quatre sons n'ayant entre eux ni conjonction chromatique, ni conjonction diatonique, elle peut se pratiquer selon toutes ses positions. Pas un de ses sons qui ne fasse bien à la basse. Elle fournit donc quatre rapports et par conséquent quatre accords qui vous sont familiers; car cette grande dissonance en mineur n'est autre chose que ce que nous avons appelé harmonie d'emprunt.

L'ÉLÈVE.

C'est sans doute ici que vous allez vous acquitter.

LE MAÎTRE.

De quelle promesse?

L'ÉLÈVE.

De me dire quelque chose de mieux sur cette harmonie d'emprunt.

LE MAÎTRE.

Je m'en souviens; et chose promise, chose due.

Cette grande dissonance accompagne encore les sons du corps sonore, et les accords des deux premiers vous sont connus.

Mais par la raison qu'elle accompagne la tonique et sa tierce, par anticipation, et non par supposition, comme on a dit jusqu'à présent, elle peut accompagner la dominante avec laquelle elle fait tierce majeure, septième et neuvième diminuée; accord loyal, et employé par d'habiles compositeurs.

Mais ce qui ajoute singulièrement à la fécondité de cette harmonie, c'est la propriété de ses quatre sons d'être en même temps les quatre dissonants de quatre modulations différentes dont elle appelle indistinctement le corps sonore.

En mineur d'*ut*, par exemple, cette grande dissonance est *si*, *ré*, *fa*, *la* bémol.

Mais en mineur de *mi* bémol, la grande dissonance est *ré*, *fa*, *la* bémol, *ut* bémol.

En mineur de *fa* dièse, la grande dissonance est *mi* dièse, *sol* dièse, *si*, *ré*.

En mineur de *la*, la grande dissonance est *sol* dièse, *si*, *ré*, *fa*.

Or, tous ces sons sont les mêmes sous différents noms.

Donc il est vrai, comme je l'ai dit, qu'elle forme appel à la fois à quatre corps sonores en mineur, si mademoiselle permet de s'exprimer ainsi.

Donc chacun de ses sons peut devenir sensible; et cette conséquence désigne clairement les quatre corps sonores invités.

Si l'on observe de plus que ces quatre sons sont séparés par tierces, il sera facile de frapper une grande dissonance en une modulation quelconque mineure; puisque ces quatre sons sont les dissonants de l'octave, la septième ou sensible par exception, la seconde, la quarte et la sixte, ou les trois premiers sons qui répondent dans l'octave diatonique aux trois premiers nombres pairs avec la sensible.

Voici la grande dissonance en mineur de *ré*, avec le retour des quatre corps sonores qu'elle appelle en même temps :



J'en ai fait deux exemples ; un premier pour qu'on vît clairement que les quatre sons qui la forment sont les mêmes.

Un second où j'ai placé ces quatre sons dans leur ordre naturel, afin de faciliter la connaissance de la modulation.

A présent, monsieur, je vous demanderai quel jugement vous portez de la basse fondamentale ; si vous la croyez bien propre à dévoiler les vrais ressorts de la marche musicale.

L'harmonie dissonante *sol*, *si*, *ré*, *fa* doit être sauvée par l'harmonie consonnante *ut*, *mi*, *sol*. Et pourquoi cela? pourquoi? C'est que la basse fondamentale *sol* de la première demande à retourner à la basse fondamentale *ut* de la seconde? Et pourquoi cela? pourquoi? C'est que la basse fondamentale *sol* est le produit d'*ut*, et que le produit recherche son générateur. Voilà bien des fondements, bien des tours, bien des retours. En bonne foi, monsieur, est-ce là de la physique? Est-ce là de la théorie, ou un vain étalage de mots?

Mais les accords si fréquemment dispersés dans les compositions musicales où l'on ne trouve que la sensible, la seconde, la quarte et la sixte mineure présentaient bien un autre embarras à la basse fondamentale et à son inventeur. Que fait un bon logicien? que fait un bon physicien, lorsqu'il rencontre un phénomène qui contredit son hypothèse? Il y renonce. Que fait un systématique? Il force, il tord si bien les faits, que, bon gré, malgré, il les ajuste avec ses idées ; et c'est ce qu'a fait Rameau.

Demandez-lui pourquoi l'accord *ut*, *mi* bémol, *sol* sauve tous ces accords ; c'est, vous répondra-t-il, que la basse fondamentale *sol*, de tout accord qui conduit à la consonnance de la tonique, est sous-entendue ; c'est que le *la* bémol emprunté a pris sa place et agi sous son nom. Si ce verbiage explique

quelque chose, il n'y a plus rien d'obscur, ni en musique, ni en aucune science, ni en aucun art; car où est la question à laquelle on ne puisse imaginer sans effort une réponse équivalente à celle de Rameau? Supposez que le phénomène à expliquer soit l'opposé, et qu'*ut*, *mi* bémol, *sol*, ne puisse plus sauver les accords dont il s'agit; Rameau n'aura d'autre chose à faire qu'à rendre ses réponses négatives, et elles iront tout aussi bien, et même mieux... Mais, monsieur, vous ne me dites rien?

LE PHILOSOPHE.

Que voulez-vous que je vous dise? Il y a longtemps que ce vice du système de Rameau m'avait frappé, moi et beaucoup d'autres. Mais le moyen de s'élever contre une grande autorité fondée sur de grands ouvrages? Et puis j'étais enchanté d'une doctrine appuyée sur un phénomène naturel qui présentait une base solide à un art où l'on n'avait eu jusqu'alors d'autres guides que la routine et le génie. Je me serais reproché la moindre objection contre une méthode qui abrégeait le temps et l'étude; et lorsque je rencontrais quelques détracteurs de la basse fondamentale, surtout étrangers, Allemands ou Italiens, j'attribuais leur dédain à jalousie de métier; ou je me disais: Notre musique nationale est plate, insipide, et le mépris de nos productions a passé à nos connaissances théoriques.

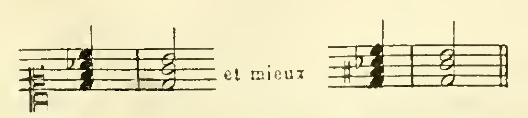
L'ÉLÈVE.

Comme si l'on n'avait pas l'expérience journalière qu'on peut trouver de beaux chants et ignorer parfaitement les principes de l'harmonie; et connaître à fond ces principes, et ne produire que de mauvais chants.

LE MAÎTRE.

L'harmonie dissonante de la seconde en mineur peut être fortifiée dans sa pente vers le repos de la dominante.

Exemple. En mineur d'*ut*, au lieu de faire *ré*, *fa*, *la* bémol, *ut*; *sol*, *si*, *ré*; écrivez *ré*, *fa* dièse, *la* bémol, *ut*; *sol*, *si*, *ré*, et vous aurez un appel vers la dominante beaucoup plus énergique.



Cette dissonance en mineur, ainsi fortifiée, se nomme harmonie superflue, et appelle *sol*, *si*, *ré* comme repos de la dominante et comme corps sonore; comme repos, par *la* bémol, *sol*; comme corps sonore, par *fa* dièse, *sol*.

Cette harmonie superflue, n'étant plus régulière, ne fait bien qu'avec la sixte mineure pour basse, et donne une quarte superflue, une sixte superflue, et une tierce majeure; c'est pourquoi on la nomme sixte superflue.

Si elle est pauvre en accords, sa stérilité est bien réparée par son aptitude à devenir à la fois superflue en deux modulations, faisant un égal appel à deux dominantes distantes l'une de l'autre d'une fausse quinte ou d'un triton.

Les mêmes sons exprimés par *ré*, *fa* dièse, *la* bémol, *ut*, et *sol*, dièse, *si* dièse, *ré*, *fa* dièse, sollicitent *sol*, *si*, *ré*, et *ut* dièse, *mi* dièse, *sol* dièse, ou le repos de la dominante en *ut* et en *fa* dièse.

Voyez l'exemple qui suit :



La portée inférieure montre ces harmonies superflues dans leur ordre naturel, et laisse distinguer facilement la modulation et l'ordre des sons de la dissonance de seconde.

La supérieure montre plus nettement l'identité des sons des deux harmonies superflues... Que regardez-vous, mademoiselle?

L'ÉLÈVE.

Le soleil qui touche à l'horizon.

LE MAÎTRE.

Nous achèverons en même temps notre tâche.

§ 24.

Entièrement écarté de la nature par la suppression totale du corps sonore et de ses harmoniques, on peut, outre la

grande dissonance, former encore d'autres appels, en combinant trois à trois, deux à deux, des sons dissonants.

En frappant ensemble les trois sons dissonants les plus faibles, *ré*, *fa*, *la*, on produit l'harmonie consonnante de la seconde note de la gamme qui appelle aussi le corps sonore et produit comme ses semblables, avec ses trois notes à la basse, trois accords consonnants, et de plus, sur la tonique, un accord de seconde.

Les trois sons dissonants les plus forts, frappés ensemble, font aussi un appel du corps sonore. L'harmonie n'en est en elle-même ni consonnante ni dissonante, mais elle peut accompagner les mêmes basses que l'harmonie dissonante de la dominante, et on en obtient les mêmes accords.

En combinant les sons dissonants deux à deux, on engendre quatre autres appels : *fa*, *la*; *ré*, *fa*; *si*, *ré*; *si*, *fa*, qui sollicitent le retour de deux sons du corps sonore, comme un seul son dissonant sollicite le retour d'un seul des sons du corps sonore.

Voici un exemple de deux sons naturels diversement appelés par des sons dissonants qui se succèdent; car les appels ont lieu dans la mélodie comme dans l'harmonie :



C'est là le canevas d'un bout de chant qu'un musicien italien broderait de la manière suivante :



Pour lier ensemble les sons principaux, il emploierait d'autres sons tant diatoniques que chromatiques; mais il se garderait bien de traiter ces sons de passage, qui servent de teintes et de nuances entre les diatoniques, comme des sensibles de nouvelles modulations.

Un musicien français aimerait mieux fredonner sur tous les sons tant naturels que dissonants; sacrifier même le goût,

l'expression, le mouvement et la mesure, à la cadence, si par hasard il réussit à la bien grelotter, et disposer du précédent canevas, comme vous voyez :



Il ne serait pas difficile de s'étendre davantage sur la combinaison des sons dissonants, sur les accords qui en émanent, selon les basses différentes qu'on peut leur donner, sur les appels au corps sonore et sur son retour ; mais à quoi bon entrer dans des détails que tout élève qui réfléchit suppléera de lui-même? C'est assez d'avoir ouvert la voie à l'entrée de laquelle la nature a tracé ces mots : « Il n'y a que trois sons naturels, UT, MI, SOL », et le doigt de l'art a écrit au-dessous : « Et quatre sons, SI, RÉ, FA, LA, qui joignent et choquent les trois sons naturels, et forment par ces chocs pénibles la variété des appels au corps sonore et à ses harmoniques ; toute la mélodie et toute l'harmonie. »

Une science physique ou morale est bien avancée, lorsque la première intonation de nature est connue. Les autres marches n'en sont que des écarts qui, par leur gêne et leur dissonance, en pressent plus ou moins le retour, et le ramènent plus utile et plus agréable.

Et c'est ce qui me restait à vous dire, afin que les règles de pratique que je vous ai prescrites ne continuassent pas à vous paraître arbitraires.

L'ÉLÈVE.

Et l'on peut à présent s'expliquer sans vous interrompre.

LE MAÎTRE.

Assurément.

L'ÉLÈVE.

Et ces harmonies qui ne peuvent se réduire à l'ordre naturel des nombres impairs 1, 3, 5, ou 1, 3, 5, 7, et que par cette considération vous avez appelées irrégulières?

LE MAÎTRE.

Je n'y pensais plus.

L'ÉLÈVE.

Ut, *fa*, *sol* est, si je ne me trompe, une des premières que vous nous ayez citées.

LE MAÎTRE.

Je n'ai qu'un mot à vous en dire. Ces sortes d'appels ne se supportent guère qu'au-dessus de la tonique. J'en dis autant de ces fameux accords de suspension qui semblent comme tombés des nues dans tous les systèmes de musique, et qui ne sont que des corollaires naturels et simples du mien.

Mais c'est assez parler musique; employons le peu d'instants qui nous restent à gagner de l'appétit par l'exercice.

L'ÉLÈVE.

C'est-à-dire que nous vous aurons à souper.

LE PHILOSOPHE.

J'y comptais.

Après quelques tours de promenade, le philosophe, s'adressant à M. Bemetz..., lui demanda par quel motif il n'avait pas ordonné ses leçons de pratique d'après ses principes spéculatifs? C'est, lui répondit M. Bemetz... avec une franchise qui n'est pas ordinaire, qu'ils n'étaient pas alors suffisamment développés, et que quand ils l'auraient été davantage, peut-être eût-il encore été mieux d'écrire son traité comme il avait fait.

LE PHILOSOPHE.

Et la raison? Il me semble que, tout à fait neuf, il en eût été plus original et plus piquant.

LE MAÎTRE.

Et peut-être moins lu, moins entendu et moins utile. Ce n'est pas en heurtant violemment les préjugés qu'on en vient à bout. Je ne prononce rien sur l'orthodoxie de ces missionnaires accommodants, qui sollicitaient auprès des idolâtres la permission, pour leur Dieu, de partager le piédestal avec le Dieu du pays. Quant à leur politique, je vous jure qu'elle était bonne. Peu à peu, le nouveau venu poussait son camarade; peu à peu la place du piédestal se rétrécissait pour celui-ci, jusqu'à ce qu'il ne lui en restât plus, et qu'il fût obligé de tomber à terre.

C'est ce que j'ai fait. J'ai tâché de mettre sur le piédestal les chocs et les appels à côté de la basse fondamentale. Le

temps, si j'ai raison, fera le reste. Cependant j'en avais assez dit par-ci, par-là, pour que les infidèles fussent préparés à recevoir ma doctrine, quand il me plairait de la révéler.

L'ÉLÈVE.

Et c'est ce que vous venez de faire.

LE MAÎTRE.

Bien malgré moi, cela n'est pas encore mûr.

L'ÉLÈVE.

Il vaut encore mieux cueillir son fruit vert que de l'abandonner au pillage.

LE MAÎTRE.

Mon jardin était ouvert à tant de monde, que j'ai craint que cela ne m'arrivât.

LE PHILOSOPHE.

Le contenu de ces trois petits cahiers que vous venez de nous lire, étendu à toutes les conséquences qu'on en pourrait tirer, fournira, quand vous en aurez le temps, un traité complet qui laissera bien peu d'arbitraire dans l'art musical. Il serait si facile et si clair qu'à l'aide d'un bon guide et de sept à huit mois d'application suivie, sans la moindre connaissance préliminaire de la musique, sans savoir ce que c'est qu'une croche, je ne doute nullement qu'on ne se rendît maître de l'harmonie : que cette science ne devînt une partie de l'éducation aussi générale et aussi commune que la lecture, l'écriture et l'arithmétique, et qu'avant un petit nombre d'années, il n'y eût dans le parterre de nos spectacles lyriques un certain nombre d'auditeurs assez musiciens pour suivre la facture d'une pièce et la juger.

LE MAÎTRE.

Je le crois, et je me suis convaincu par différents essais que mes leçons, telles que je les publie, suffisent pour ce que vous désirez. A présent même, j'ai des élèves qui ont commencé les uns fort jeunes, les autres dans un âge assez avancé, et qui préludent avec une hardiesse et une variété qui ne se conçoit pas, bien qu'il y en ait quelques-uns parmi eux incapables de lire et d'exécuter un menuet. Et quelle merveille y a-t-il à cela, s'il vous plaît? La musique est une langue; ne faut-il pas savoir parler avant que d'apprendre à lire et à écrire? Le cla-

vier, c'est l'alphabet; les touches, ce sont les lettres. Avec ces lettres, on forme des syllabes; avec ces syllabes, des mots, avec ces mots, des phrases; avec ces phrases, un discours. Je ne quitte mes élèves que quand ils en sont là; et comme vous savez, je ne les garde pas longtemps. Il vient un moment où je leur dis: Parlez, et ils parlent. Je les écoute quelques mois, au bout desquels je leur dis : Voulez-vous à présent savoir lire? Prenez un maître à lire. Voulez-vous savoir écrire? Écrivez. L'exécution des pièces, l'accompagnement n'est qu'une lecture dont je ne me mêle pas. Quand vous saurez lire, si vous avez de la patience, vous n'aurez besoin de personne pour vous apprendre à accompagner. Vous entendrez votre auteur en l'accompagnant; au lieu que si vous ignorez l'harmonie, vous l'accompagnerez sans l'entendre; précisément comme celui qui lit du grec, sans savoir le grec. Vous voyez bien ces touches, leur combinaison représente toute la musique qu'on a faite et qu'on fera; il y a des caractères à l'aide desquels on les transporte sur le papier. Étudiez ces caractères. L'étude en est longue, difficile et pénible; mais à la fin de cette étude, vous saurez tout. Vous saurez rendre vos pensées; vous saurez encore lire et rendre les pensées des autres. Si vous vous souciez peu de ce dernier talent, eh bien, vous ressemblerez à beaucoup d'honnêtes gens qui parlent bien sans savoir ni ni écrire, ni lire.

L'ÉLÈVE.

Tout ce que vous dites est vrai, et vrai à la lettre. Qui le sait mieux que moi? Avec tout cela, il se passera du temps, et l'on aura entendu grand nombre de vos élèves, avant qu'on cesse de regarder comme le plus étrange paradoxe qu'on ait jamais avancé la possibilité d'apprendre l'harmonie sans connaître une note de musique.

LE PHILOSOPHE.

Quoiqu'il y ait des nations où les gens du peuple, où les habitants de la campagne chantent en parties sans la moindre étude pratique de l'art, chantent comme ils parlent, aussi ignorants en musique qu'ils le sont en grammaire, on niera qu'on puisse faire ici par institution ce qui se fait ailleurs par habitude.

Mais il faut que je vous annonce une autre affliction à laquelle

il serait bien extraordinaire que vous échappassiez. On n'oblige pas les hommes ; on n'obtient pas impunément de la célébrité, méritée ou non méritée. Mais les peines auxquelles on s'est attendu en deviennent moins cuisantes ; attendez-vous donc qu'au moment où votre ouvrage paraîtra, il sera dédaigné par des ignorants hors d'état, je ne dis pas de vous entendre, mais de vous lire ; que d'autres plus éclairés, mais aussi jaloux, aussi méchants s'occuperont à décrier vos principes qu'ils étudieront secrètement pour les montrer à d'autres ; et qu'après cette tentative infructueuse, ils s'épuiseront en recherches pour vous dépouiller de vos idées et en faire honneur à quelque ancien ou à quelque moderne, sur un mot jeté au hasard dont l'auteur n'aura connu ni la valeur, ni la portée.

L'ÉLÈVE.

Et si cela vous arrive, que ferez-vous ?

LE MAÎTRE.

Je me tairai.

L'ÉLÈVE.

C'est le parti le plus sage ; et j'aime de tout mon cœur quelqu'un qui se félicite tous les jours de l'avoir pris.

LE MAÎTRE.

Mais d'où vient cette fureur d'anéantir la gloire d'un inventeur, ou de l'affaiblir en la distribuant à ceux qui n'y ont pas le moindre droit? Qu'y gagnent-ils?

L'ÉLÈVE.

Ce qu'ils y gagnent? De vous enlever votre manteau pour le jeter sur les épaules d'un homme qui est bien loin, ou qui n'est plus.

LE PHILOSOPHE.

Ce qu'ils y gagnent? De dépecer le manteau en tant de petits morceaux qu'on n'en puisse revêtir personne, et qu'on reste aussi nu qu'eux.

LE MAÎTRE.

Efforts inutiles ! ce qui est vrai est vrai.

LE PHILOSOPHE.

Quant à moi, j'atteste…

LE MAÎTRE.

J'atteste que vous avez promis au libraire Bluet une belle préface. J'atteste que vous m'avez permis de dédier mon ouvrage à mademoiselle votre fille, ma première élève en harmonie.

LE PHILOSOPHE.

Je satisferai M. Bluet avec un mot dont j'ai le privilége en qualité d'éditeur. Pour la dédicace, je crois qu'il est aussi sage à elle et à moi de s'y refuser, qu'il est bien à vous d'y avoir pensé. L'obscurité est de l'apanage d'une petite particulière et peut-être de toutes les femmes. Les plus ignorées sont communément les plus estimables. Dans ce moment même, j'éprouve à parler de mon enfant une sorte de pusillanimité qui m'est toute nouvelle. Mais il y aurait un moyen de concilier votre souhait avec notre répugnance. Ce serait de dédier à tous vos élèves un ouvrage à la perfection duquel ils ont tous plus ou moins contribué. Il y aurait de la justice à distribuer ainsi votre hommage, et je n'y vois nul inconvénient.

LE MAÎTRE.

Ah! monsieur!

L'ÉLÈVE.

Monsieur Bemetz... vous êtes trop raisonnable pour n'être pas de l'avis de mon papa. Il est impossible qu'un parti que tous les gens sensés approuveront, et qui n'offensera personne, ne soit pas le meilleur à suivre.

LE MAÎTRE.

Mademoiselle,

Je n'aurais peut-être jamais rien composé sur l'harmonie, sans vous. C'est pour votre instruction que j'ai écrit ces leçons: je les ai perfectionnées en vous enseignant. C'est par le conseil de M. votre père que je leur ai donné la forme de dialogues; c'est sa présence qui autorise la liberté et la gaieté qui y règnent, et son approbation qui m'enhardit à les publier. Je serais ingrat envers l'un et l'autre, si on ne lisait au commencement ou à la fin votre nom ou le sien. Je n'aurai point la fausse modestie de dépriser mon talent et mon ouvrage. Mon ouvrage est excellent; et il faut bien qu'il le soit, à en juger par la célérité de vos progrès. Mon talent ne peut être médiocre, puisque tous

mes élèves, grands seigneurs, hommes et femmes du monde, littérateurs et philosophes en sont, je dirais, presque enthousiastes. Une dédicace ne va pas sans encens; et vous n'en voulez point: à la bonne heure, je le prends pour moi.

L'ÉLÈVE.

Mais tout en plaisantant, vous dédiez.

LE MAÎTRE.

Assurément, je dédie.

Je veux qu'on sache que M. votre père et Mme votre mère ont eu de l'amitié pour moi. Je veux qu'on sache que j'ai obtenu de l'héritière de leur âme honnête et bienfaisante la même estime qu'ils m'ont accordée. Je veux qu'on sache que je suis voué pour toute ma vie à la digne famille Diderot. Je veux qu'on sache que je suis avec respect,

Mademoiselle,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

BEMETZRIEDER.

Et voilà, monsieur, malgré vous, malgré mademoiselle, une dédicace faite dans toutes les formes et qui restera; à moins que mon étoile ne m'ait destiné à être le premier homme que vous ayez affligé.

LE PHILOSOPHE.

Quelle tête!

LE MAÎTRE.

Pour cette fois, je suis sûr qu'elle est bonne. Après cela, monsieur, vous direz dans votre préface tout ce qu'il vous plaira.

FIN DU DOUZIÈME DIALOGUE, DE LA SEPTIÈME LEÇON D'HARMONIE ET DE L'OUVRAGE.

SUR

LES LEÇONS DE CLAVECIN

ET

PRINCIPES D'HARMONIE

PAR BEMETZRIEDER[1]

1771

Voici, si je ne me trompe, un ouvrage essentiel dans son genre; j'ai étudié la composition sous le grand Rameau, sous Philidor, sous Blainville, et ces habiles maîtres ne m'ont rien appris. J'ai lu presque tous les ouvrages qui ont paru sur la théorie et la pratique de l'art musical, et ils ne m'ont rien appris. Pourquoi cela? C'est que personne jusqu'ici n'avait assujetti la science de l'harmonie à une méthode fixe, et c'est le principal mérite de l'ouvrage de M. Bemetzrieder. Ce jeune homme me fut adressé comme beaucoup d'autres; je lui demandai ce qu'il savait. « Je sais, me répondit-il, les mathématiques. — Avec les mathématiques, vous vous fatiguerez beaucoup, et vous gagnerez peu de chose. — Je sais l'histoire et la géographie. — Si les parents se proposaient de donner une éducation solide à leurs enfants, vous pourriez tirer parti de ces connaissances utiles; mais il n'y a pas de l'eau à boire. — J'ai fait mon droit et j'ai étudié les lois. — Avec le mérite de Grotius, on pourrait ici mourir de faim au coin d'une borne. — Je sais encore une chose que personne n'ignore dans mon pays, la musique; je touche passablement du clavecin, et je crois entendre l'harmonie mieux que la plupart de ceux qui l'ensei-

1. Article tiré de la *Correspondance* de Grimm.

gnent. — Eh ! que ne le disiez-vous donc? Chez un peuple frivole comme celui-ci, les bonnes études ne mènent à rien ; avec les arts d'agrément on arrive à tout. Monsieur, vous viendrez tous les soirs à six heures et demie ; vous montrerez à ma fille un peu de géographie et d'histoire : le reste du temps sera employé au clavecin et à l'harmonie. Vous trouverez votre couvert mis tous les jours et à tous les repas ; et comme il ne suffit pas d'être nourri, qu'il faut encore être logé et vêtu, je vous donnerai cinq cents livres par an ; c'est tout ce que je puis faire[1]. » Voilà mon premier entretien avec M. Bemetzrieder.

Au bout de huit mois, dont les trois premiers s'étaient passés à essayer ses forces, ma fille s'est trouvée rompue dans la science des accords et dans l'art du prélude. Comme il m'arrivait souvent d'assister aux leçons, j'y remarquais un enchaînement, une suite, qui ne pouvaient manquer de conduire au but. Je conseillai à M. Bemetzrieder d'écrire ces leçons pour ma fille et pour moi. Quand elles furent écrites, je jugeai qu'elles pouvaient être d'une utilité générale ; elles étaient en mauvais français tudesque ; je les traduisis dans ma langue avec le plus de simplicité et d'élégance qu'il me fut possible. Je leur conservai la forme de dialogues que l'auteur leur avait donnée, et je voulus que dans ces dialogues les interlocuteurs gardassent leur caractère. Voici en abrégé la méthode de l'auteur, qui ne suppose pas la première idée de musique dans son élève.

Connaître les touches de l'instrument ; discerner les treize sons de l'octave et les douze intervalles qui les séparent ; ne considérer pour le moment, de ces treize sons, que ceux qui servent à former les huit sons de l'octave diatonique ; s'instruire de la nature des sept intervalles que forment entre eux ces huit sons ; distinguer deux modes, le majeur et le mineur, et la marche des huit sons de l'octave, tant en montant qu'en descendant dans l'un et l'autre mode ; prendre chacun des douze sons de l'octave chromatique pour tonique d'une nouvelle octave ; faire succéder, à chacune de ces toniques, huit sons suivant les modèles du majeur et du mineur ; reconnaître vingt-quatre tons, douze majeurs et douze mineurs ; s'occuper des

1. On reconnaîtra ici un passage que nous avons signalé dans le *Neveu de Rameau*.

rapports qui régissent et qui rapprochent ces tons, et se familiariser ainsi avec le nombre des dièses, des bémols, et des notes naturelles qui leur sont propres; s'exercer dans ces vingt-quatre tons; les posséder tous également; jouer la gamme de chaque ton avec les deux mains; former différents enchaînements de gamme dans les tons relatifs; parcourir tous ces tons à l'aide de différentes portions de gamme; se faire une idée nette des clefs, des notes, de leur valeur, des mesures et des pauses. étude superflue pour ceux qui ne veulent ni lire ni écrire: sentir qu'on peut, dans chaque ton, créer de la mélodie et de l'harmonie; la mélodie qu'on ne tient que du génie et non d'un maître, mise à part, produire l'harmonie naturelle du corps sonore dans tous les tons; enchaîner ces tons par quinte, par quarte, représentant chaque ton par sa gamme ou par une portion de sa gamme; frapper cette harmonie principale indistinctement avec les deux mains; s'assurer par des exemples qu'on n'altère point l'harmonie, en employant les sons qui la composent alternativement et sous diverses positions; préoccuper tellement l'organe du corps sonore de chaque ton, que le ton, sa gamme et son corps sonore se présentent à la fois à la tête et aux doigts; accoutumer insensiblement l'oreille aux changements de ton, par la succession des tons donnés par la nature: travailler jusqu'à ce que le corps sonore de chaque ton ait fixé son harmonie dans l'oreille; avoir les vingt-quatre tons si familiers que l'on puisse dire, au milieu d'une marche, sans savoir le clavecin, c'est tel ou tel son; un ton nommé à discrétion, en exécuter sur-le-champ la gamme, et parcourir toute l'étendue du clavier par une succession de gammes, à l'imitation du corps sonore ou de l'harmonie consonnante de la tonique; introduire dans chaque ton cinq autres consonnantes, celle de seconde, tierce, quatrième, cinquième et sixième notes; en former dans tous les tons une phrase harmonique; mettre des harmonies consonnantes par la pratique de la même phrase dans tous les tons; saisir les caractères propres aux vingt-quatre tons.

Deux harmonies dissonantes introduites dans chaque ton. entrelacer ces harmonies avec les harmonies consonnantes de la tonique, de la quatrième, de la cinquième et de la sixième note, et en former une nouvelle phrase harmonique à exercer

dans tous les tons; apprendre à connaître les accords que produisent les harmonies qu'on connaît, avec les basses qu'elles peuvent accompagner; donner successivement pour basse à chaque harmonie les notes qui la composent; compter les rapports que ces harmonies font avec leurs basses, et déterminer ainsi la dénomination de ces accords par leur propre nature; retenir que chaque harmonie consonnante fournit trois accords; que chaque harmonie dissonante en fournit quatre, et qu'il y en a trois autres produits par l'harmonie dissonante de la dominante, accompagnant la tonique et les tierce majeure et mineure; remarquer la place que tient dans la gamme la basse de chaque accord, afin qu'on en puisse dire comme, par exemple, de la fausse quinte : la basse de cet accord est sensible de l'octave, l'harmonie qui la produit est la dissonance de la dominante, donc pour faire un accord de fausse quinte en *sol* bémol majeur, il faut frapper pour basse la sensible *fa* de la main gauche, et de la droite exécuter l'harmonie dissonante de la dominante *ré* bémol, *fa*, *la* bémol, *ut* bémol; donc je suis en *si* bémol, si la fausse quinte est sur *la*, et l'harmonie qui produit cet accord est *fa*, *la*, *ut*, *mi* bémol; et ainsi de tous les autres accords et dans tous les tons.

Une note de basse étant donnée, accompagner chaque note de la gamme par toutes les harmonies qui renferment cette basse, et assigner à chaque note de la gamme les accords qui lui sont propres; choisir un seul accord à chaque note, et accompagner la gamme avec la fausse quinte, le triton, l'accord parfait de la tonique, l'accord de sixte sur la tierce, et traverser tous les tons majeurs; connaître les signes indicatifs des accords sur les notes de basse, étude particulière à ceux qui se proposent de lire et d'écrire, inutile aux autres; parcourir la gamme avec des accords dissonants seuls; parcourir l'octave chromatiquement de la main gauche, l'accompagner de sa droite de plusieurs manières; savoir ce que c'est que les accords de suspension; employer tous les accords spécifiés jusqu'ici en accompagnement à des progressions de basse qui promènent dans tous les tons; se faire aux différentes manières d'entrer dans un ton et d'en sortir; passer à l'harmonie d'emprunt, à l'harmonie superflue, et aux accords qui en émanent.

Familiarisé avec ces deux nouvelles harmonies et avec leurs accords, parcourir de nouveau la gamme et en accompagner chaque note de toutes les harmonies qui la renferment, assignant derechef à chaque note tous les accords qu'elle peut supporter; revenir à l'octave chromatique, et la parcourir à l'aide de quelques accords d'emprunt et superflus; s'exercer à de nouveaux passages d'un ton à un autre, fournis par l'harmonie d'emprunt; traverser avec tous ces accords toutes les modulations par de nouvelles progressions de basse; savoir former soi-même une progression et pratiquer beaucoup d'accords sur la même basse, sans même la changer; reprendre les six harmonies consonnantes, en former deux nouvelles phrases harmoniques, l'une pour les tons majeurs, l'autre pour les tons mineurs.

Introduire dans chaque ton cinq nouvelles harmonies dissonantes, les lier aux six harmonies consonnantes et aux deux premières harmonies dissonantes, et en former une nouvelle phrase harmonique pour tous les tons majeurs et une autre pour les tons mineurs; discuter les accords produits par ces nouvelles harmonies; accompagner chaque note de la gamme en majeur avec tous les accords résultant des six harmonies consonnantes et des sept harmonies dissonantes; accompagner chaque note de la gamme en mineur avec tous les accords résultant des six harmonies consonnantes et des neuf harmonies dissonantes; connaître par quelques exemples l'usage des accords de septième; s'occuper de quelques nouveaux passages d'un ton dans un autre, et y entrer par trois, quatre, cinq, six ou sept dissonantes.

Récapituler soigneusement tout ce qui précède, ou se rendre compte des dièses ou des bémols appartenant à chaque ton, des rapports qui existent entre les différents tons; revenir sur les six harmonies consonnantes, les sept harmonies dissonantes en majeur, les neuf harmonies dissonantes en mineur; approfondir par pratique et par réflexion toute la fécondité de cette richesse; frapper subitement un accord quelconque dans un ton donné, en accompagner une basse donnée, parcourir tous les tons, se rompre dans tous les changements de tons, et préluder comme l'élève le fait à la fin de l'ouvrage de M. Bemetzrieder, et comme peuvent le faire plusieurs de ses écoliers qui possè-

dent tout ce qui précède, qui l'exécutent, et qui rendent compte de leur marche, les uns sans être capables de jouer un menuet, d'autres, même sans connaître une note de musique.

Cela paraît incroyable au premier coup; le fait n'en est pas moins vrai, et il y en a nombre d'expériences entre lesquelles je puis nommer ma fille, qui n'a pas encore dix-huit ans, qui ne s'est point fatiguée, et qui est sortie de cette étude dans l'espace de huit mois, avec la certitude qu'elle n'oublierait jamais ce qu'elle avait appris, et l'attestation de nos premiers maîtres, qu'elle pourrait, au besoin, disputer un orgue au concours.

Telle est l'analyse de la partie pratique de l'ouvrage de M. Bemetzrieder, partie pratique indépendante de toute idée systématique.

La science de l'harmonie n'est donc plus une affaire de longue routine; c'est donc une connaissance que l'on peut acquérir en très-peu de temps, et avec une dose d'étude et d'intelligence médiocre : on en peut donc faire une partie de l'éducation; et tout enfant qu'on y aura appliqué, pendant une année au plus, pourra se vanter d'en savoir là-dessus autant et plus qu'aucun virtuose.

Au sortir des leçons de M. Bemetzrieder, un élève suit sans peine la marche de la pièce de musique la plus fougueuse et la plus variée; et toute la science de l'accompagnement se réduit à une lecture qu'on peut apprendre sans maître.

Sa théorie n'occupe que les dernières pages de son ouvrage; ce sont, certes, les vues d'un homme de génie, ébauchées à la vérité.

Sans s'inquiéter beaucoup comment les treize sons de l'octave nous sont venus, il en forme vingt-quatre tons dont chacun renferme huit sons.

De ces huit sons quatre sont donnés par la nature du corps sonore, savoir ceux qui correspondent aux nombres 1, 3, 5, 8, ou le corps sonore, la tierce, la quinte et l'octave.

Entre ces quatre sons primitifs, l'art en a intercalé quatre autres destinés à appeler le retour des quatre sons naturels. Ces quatre appels correspondent aux nombres 7, 2, 4, 6, ou la septième, la seconde, la quarte et la sixte.

Toute musique, soit mélodie, soit harmonie, est fondée sur la nature des appels.

En *ut*; *ut*, *mi*, *sol*, *ut*; voilà les sons donnés par la nature ou la résonnance du corps sonore; ce sont les termes du repos. Les appels ou les sons dissonants avec les sons naturels; en *ut*, sont *si*, *ré*, *fa*, *la*.

Faire de la mélodie ou de l'harmonie, c'est faire succéder les tons naturels aux appels; s'écarter de la nature et y revenir; se fatiguer et se reposer.

On peut s'écarter du corps sonore, le choquer, l'appeler de plusieurs manières.

Un son en lui-même n'est ni consonnant, ni dissonant; il ne l'est que relativement à d'autres; ainsi en *ut*, dans le chant, *si*, *ut*, le *si* choque, appelle le son naturel et primitif *ut*, dissone avec ce son.

Un son n'est en lui-même ni son naturel, ni appel, ni appelé, ni tonique, ni sensible; il peut devenir tout ce qu'il plaît d'en faire, selon qu'on le rapporte à tel ou tel autre son, ou à telle ou telle autre gamme.

En *ut*, dans l'harmonie dissonante de la dominante *sol*, *si*, *ré*, *fa*, les sons *fa*, *sol*, conjoints, forment la dissonance; les sons *si* et *ré* sont des intervalles disjoints et consonnants en eux-mêmes; mais chacun d'eux rapporté à la résonnance du corps sonore en choque les sons naturels, dissone avec eux, fait désirer le retour de ce corps, tandis que le *fa* sollicite le *mi*.

Les appels ont différentes énergies; ce sont elles qui déterminent et la chaîne des sons naturels et le choix des basses.

Les mêmes appels peuvent inviter différents corps sonores.

Les appels s'ordonnent dans la phrase harmonique selon leur énergie, et chacun a sa place déterminée. Le corps sonore ne peut répondre qu'à deux, trois, quatre appels ou sollicitations successives.

De l'ordre successif des appels naissent la diversité de mesures, la place et la durée des sons appelés. Idée bien vraie et bien neuve.

L'harmonie résultante de l'harmonie dissonante de la sensible, ou le sixième écart de la nature dans l'ordre des appels

en majeur, est la même chose que l'appel de la dissonance de seconde en mineur relatif, ou le quatrième écart de la nature selon l'ordre des appels dans ce mode.

La même grande dissonance, ou le sixième écart de la nature dans l'ordre des appels en mineur, sollicite en même temps le corps sonore des quatre tons mineurs.

L'harmonie superflue appelle où conduit à deux tons différents, éloignés l'un de l'autre d'un intervalle de fause quinte ou de triton.

La douceur du repos étant limitée par la nature, l'énergie des appels l'est aussi ; et tant qu'on ne trouvera pas le moyen d'augmenter cette douceur, il ne sera pas permis d'accroître à discrétion le nombre et la durée des appels; et voilà la seule règle d'admission ou d'exclusion d'un appel quelconque.

La théorie des appels satisfait à tous les phénomènes de la musique ; elle est donc préférable à la basse fondamentale.

On déduit de cette théorie tout le ressort de la marche musicale sans effort et sans exception.

On a fait quelques questions et quelques objections à l'auteur.

On lui a demandé la formation de la gamme dans ses principes, et il l'a donnée plus simple, plus vraie, et avec bien moins de prétention que les auteurs qui l'ont précédé, regardant sa conjecture et les autres comme des frivolités plus nuisibles qu'utiles à la science pratique de l'art.

Il a prétendu que toute cette distinction scientifique des tons majeurs et mineurs dans une même gamme n'était qu'une impertinence, et il le prouve par le jugement de l'organe, la pratique de la musique, les principes de l'harmonie reçue, la facture des instruments, et des expériences qu'il a faites, et qu'on peut refaire aisément, comme de donner à deux concertants leurs parties, l'une notée en *ut* dièse, et l'autre en *ré* bémol, sans qu'ils soupçonnent, en exécutant, la supercherie qu'on leur a faite.

Il rapporte les différents caractères des modulations à la préoccupation de l'oreille par un nouveau corps sonore, à la différence du grave à l'aigu, à la résonnance plus ou moins forte d'une tonique et d'une autre, à la facture de l'instrument, à son accord et à d'autres causes physiques.

Il regarde le mode mineur comme le produit de l'écart le plus faible de la nature.

A mon avis, s'il y a un bon livre original et utile, c'est celui de M. Bemetzrieder ; c'est celui-ci qui coupe bien franchement les lisières au génie ; et tant que ses antagonistes n'auront pas trouvé le secret d'empêcher le progrès de ses élèves, ils peuvent se taire.

M. Bemetzrieder compte parmi ses élèves des hommes et des femmes du premier rang, des musiciens par état, des hommes de lettres, des philosophes, des jeunes personnes, des personnes âgées (car l'âge et l'ignorance de la pratique de la musique n'y font rien), des gens qui ont pris leçons pendant des années entières d'autres compositeurs, et qui n'ont rien appris ; et tous conviennent que sa méthode conduit au but. Un des premiers maîtres d'accompagnement l'a adoptée et s'y conforme dans ses leçons ; il a même eu la franchise de dire que, s'il en eût été l'inventeur, il se serait bien gardé de la publier.

Mais les nouvelles doctrines ne s'établissent jamais sans quelque opposition de la part de la vanité, de l'ignorance et de l'intérêt. L'intérêt et la vanité craignent qu'on ne les dépouille. L'ignorance ne veut rien apprendre, ou parce qu'elle croit tout savoir, ou parce qu'elle est paresseuse. A cette occasion je vais raconter un fait de la plus grande certitude. Dans une université étrangère, mais qui n'est pas éloignée de Paris, un jeune professeur, plein de lumières et de zèle, proposa de composer et d'imprimer un cours à l'usage de tous les colléges ; et son motif, très-solide et très-louable, était d'épargner un temps précieux qu'on perdait à dicter dès cahiers ; il laissait à chaque professeur la liberté de contredire le cours imprimé, lorsqu'il aurait des opinions qui lui paraîtraient vraisemblables. Il confie son idée à quelques amis, on l'approuve ; il cherche à se faire des partisans ; il visite ses confrères, parmi lesquels il se trouva un vieux cartésien qui lui tint ce discours, dont il faut au moins approuver la sincérité : « Mon cher confrère, tu es jeune et je suis vieux. Le temps de travailler, qui est présent pour toi, est passé pour moi. Je n'entends rien à votre nouvelle doctrine ; jamais je ne la posséderais assez bien pour n'être pas à tout moment embarrassé par mes écoliers. Cela est déplaisant ; au lieu que je me tire toujours d'affaire avec le

distinguo. » Et puis voilà mon vieillard qui prend sa robe de professeur par les deux coins et qui se met à danser en chantant :

Il y a trente ans que mon cotillon traîne;
Il y a trente ans que mon cotillon pend [1].

Son jeune confrère se mit à rire, s'en alla, et abandonna un projet excellent qui n'a point eu lieu.

Les exemples sont imprimés dans l'ouvrage de M. Bemetzrieder, le premier de quelque importance dans ce genre de typographie. C'est un volume in-4° de 360 pages.

1. Refrain d'une vieille chanson.

FIN DU TOME DOUZIÈME.

TABLE

DU TOME DOUZIÈME.

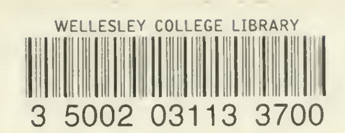
BEAUX-ARTS.

DEUXIÈME PARTIE.

FIN DE LA TABLE DU TOME DOUZIÈME.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT. — [1]

DATE DUE



B 2012 .A2 1875 11-12

Diderot, Denis, 1713-1784.

Oeuvres complßetes de
Diderot